ഉയരുന്ന യവനിക

സി. ജെ. തോമസ്

നാഷനൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ

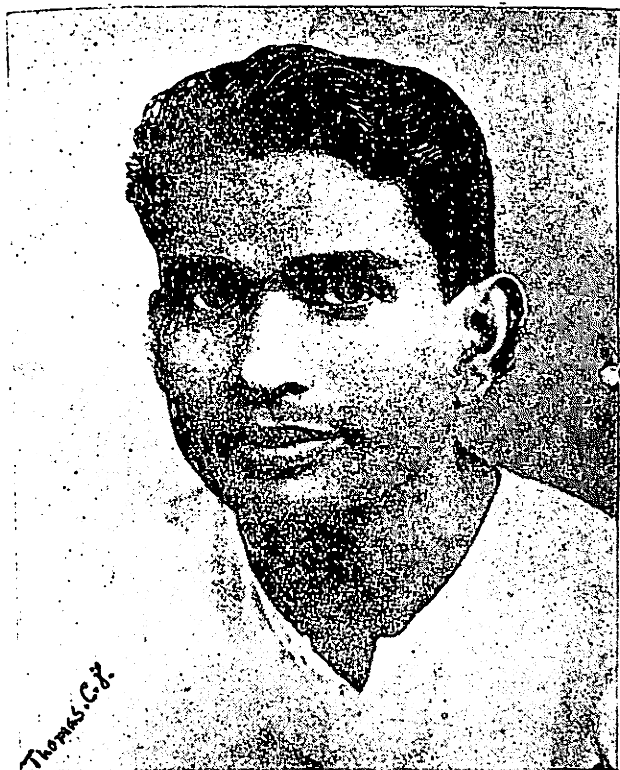
കളരിക്കൽ ബസാർ കോട്ടയം

1൯൪൬

ഒന്നാംപതിപ്പ് കോപ്പി 1000.
ഒക്ടോബർ 1950

വിശ്വഭാരതി പ്രസ്,
കോട്ടയം.

വിഷയവിവരം



സി. ജെ. തോമസ്

നാന്ദി

ഇതൊരു ലക്ഷണഗ്രന്ഥമല്ല. നാടകം എഴുതുകയും, വായിക്കുകയും, അഭിനയിക്കുകയും, കാണുകയും ചെയ്യുന്നവർക്ക് പ്രയോജനപ്പെട്ടേക്കാവുന്ന ചില വിവരങ്ങൾ ഇവിടെ സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുകയാണ്. അവയിൽ പലതും നാടകപ്രസ്ഥാനത്തോടു് ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവരിൽ പലർക്കും പലപ്പോഴും തോന്നിയിട്ടുള്ളവയായിരിക്കാം. ചിലതെല്ലാം അത്രയ്ക്ക് അംഗീകൃതങ്ങളായിരിക്കുകയില്ല. അക്കൂട്ടി പറഞ്ഞാൽ നാടകത്തിലേർപ്പെടുന്നവർക്ക് ഒന്നു വായിച്ചു തീർത്താൽ അവരുടെ പ്രവർത്തനത്തിനു് കുറച്ചൊരു സഹായം ഇപ്പുസ്തകം നൽകിയേക്കാം? അതിലപ്പുറം ഗ്രന്ഥകാരനു് ഒരു ലക്ഷ്യമില്ലതാനും.

നാടകകല ഒരു ജനകീയ കലയാണ്. രണ്ടർത്ഥത്തിൽ അതു് വാസ്തവമാണ്. അനേകം ആളുകൾക്ക് ഒരേ സമയം യാതൊരു സാങ്കേതികജ്ഞാനവും കൂടാതെ രസിക്കാമെന്നതു് ഒന്നു്. മറ്റൊന്നു്, ഒരു സംഘം ആളുകളുടെ സഹകരണംകൊണ്ടുമാത്രം വിജയകരമാവുന്ന കല എന്നനിലയ്ക്കും. പ്രചാരത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നാടകം ഉത്തമകലാരൂപമായ കഥകളിയോടുപോലും മത്സരിച്ചുജയിച്ചുവെന്നതു് ഒരു പരമാർത്ഥമാണ്. നാട്ടിമ്പുറങ്ങളിൽ, വിളവെടുപ്പു കഴിഞ്ഞാൽ നാടകം നടത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ തുടങ്ങുന്ന ഒരേർപ്പാടുണ്ട്. ശൂന്യമായ വയലുകളിൽ കവുങ്ങും പനമ്പും മുളയും കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ രംഗവേദികൾ ഉയരുകയായി. അവർക്ക് ഹാൾ ഒന്നും വേണ്ട. പ്രകൃതിയുടെ സന്താനങ്ങളായ കൃഷിക്കാർ ആകാശത്തിന്റെ കീഴിൽ വളരെ തൃപ്തരായി കൂടിക്കൊള്ളും. ഗ്രാമത്തിലെ പാട്ടുകാരനും ചിത്രകാരനും എല്ലാം അവരുടെ പ്രാകൃത കലാസമ്പത്തുമായി അവിടെ അണിനിരക്കുന്നു. പ്രമാണികളാവട്ടെ, സാ

സാമ്പത്തികസഹായത്തിനും രക്ഷാധികാരത്തിനും തയ്യാറുണ്ടായി രിക്കും. സാമ്പത്തികമായി വല്ല കുറവുമുണ്ടെങ്കിൽ അതു് നികത്താൻ "പൊലിവ്" എന്ന വിദ്യയുമുണ്ട്. നാടകം "അരങ്ങേറു"ന്ന ദിവസം ഗ്രാമത്തിൽ ഒരുത്സവമാണ്. പായും ചുരുട്ടി, കുട്ടികളേയുമെടുത്ത് പുറപ്പെട്ടുവരുന്ന സ്ത്രീകളും അവർക്ക് ചൂട്ടുകാണിച്ചുകൊടുത്ത് കപ്പിത്താന്മാരായി മുമ്പിൽ നടക്കുന്ന ഗൃഹനാഥന്മാരെയും അന്ന് എല്ലായിടത്തും കാണാം. കട്ടൻ കാപ്പിയും, മുറുക്കാൻ കടയും എല്ലാം അരങ്ങേറ്റത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. അങ്ങനെ ആ ഉത്സവം നടക്കുന്നു. കൂക്കുവിളിയോ ബഹളമോ ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. അവർ കാണുന്നതെല്ലാം രസിക്കും. കുറ്റങ്ങളും കുറവുകളും അവർ മറന്നു കളയും. 'രാജാപ്പാർട്ടി'ന്റെ മീശവീണുപോയാൽ പോലും അവിടെ കുഴപ്പമില്ല. എല്ലാം കഴിഞ്ഞാൽ സമ്മാനദാനങ്ങളുണ്ടാകും— എഴുത്തുകാരനും, നടനും, ബാലപ്പാർട്ടിനും മറ്റും. ഇതാണ് നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ യഥാർത്ഥശരീരം. ഈയിടയായി ഈ പരിപാടി അൽപം മന്ദഗതിയിലായിട്ടുണ്ടെന്ന് സമ്മതിക്കാം. എങ്കിലും നഗരങ്ങളിൽ നാടകം വളർന്നുവരകയാണ്; എണ്ണത്തിലും ഗുണത്തിലും. അതിനിയുംവളരണം, ഉയരണം. നഗരങ്ങളിലെന്നല്ല, നാട്ടിമ്പുറങ്ങളിലും. കലാകാരന്മാരുടെ സേവനവും, ബഹുജനങ്ങളുടെ പിന്തുണയും ലഭിക്കുന്നതിനുനാടകകലയ്ക്കു് പ്രത്യേകാവകാശങ്ങളുണ്ട്. പ്രചാരണത്തിനു ഇത്രപറ്റിയ മറ്റൊരു മാർഗ്ഗമില്ല. സിനിമായും റേഡിയോയും വിദ്യാഭ്യാസത്തിനു പറ്റിയ ഉപാധികളാണെങ്കിലും അതിൽ സാധാരണക്കാരനു് പങ്കെടുക്കാൻ കഴിവില്ലെന്നോർമ്മിക്കണം. എന്നല്ല ഈ രണ്ടു ഏർപ്പാടുകളും സാധാരണക്കാരനെ കൊഞ്ഞനം കാട്ടുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിനു് യാന്ത്രികത്വവും കുറയും. അതു് തികച്ചും മനുഷ്യന്റെ അന്തരീക്ഷമുള്ളതാണ്. ഒരു ജനതയുടെ സംസ്കാരനില

വാരത്തിന്റെ മാനദണ്ഡം അതിന്റെ നാടകപ്രസ്ഥാനമാണെന്ന തന്നെ ഞാൻ പറയും.

എന്നാൽ ഇന്നത്തെ മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനം അത്ര ഉയർന്ന ഒന്നല്ല. വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ നാടകങ്ങളോട് കിടപിടിക്കാവുന്ന ഒരു നാടകംപോലും നമുക്കില്ല. സാഹിത്യത്തിന്റെ ഇതരശാഖകളോട് തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ ശോചനീയാവസ്ഥ വ്യക്തമാവും. നമ്മുടെ അഭിനയവും മെച്ചമല്ല. ഇത്ര നിരാശാവഹമായ ഒരവസ്ഥയാണെന്ന് ഗണിക്കേണ്ടതില്ല. ഇന്നലെത്തേതിനെ അപേക്ഷിച്ചുനോക്കിയാൽ മലയാളനാടകം പുരോഗമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്ന് അഭിനയിക്കത്തക്ക നാടകങ്ങൾ നമുക്കുണ്ട്. തന്മയത്വമായ അഭിനയവും വർദ്ധിച്ചാണ് വരുന്നത്. രംഗവേദി പൊതുവേ നന്നായിക്കൊണ്ടുവരികയാണ്. ആത്മാർത്ഥമായ പരിശ്രമമുണ്ടെങ്കിൽ ഈ പുരോഗതി ഒന്നുകൂടി ത്വരിതപ്പെടുത്താം.

അവിടവിടെയായി ഉയർന്നുവരുന്ന കലാസമിതികളാണ് നമ്മുടെ ആശാകേന്ദ്രങ്ങൾ. അനേകം നാടകസമിതികളുണ്ടാകണം. സ്വന്തമായി നാടകം കളിച്ചു കാണുവാനുള്ള സംഘങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കണം. പ്രശ്നനാടകങ്ങളും മററും അഭിനയിക്കാൻ അതു മാത്രമാണ മാർഗ്ഗം. വിദ്യാലയങ്ങളിലെ കലാസമിതികൾ പ്രത്യേകം പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കേണ്ടതാണ്. രണ്ടു വർഷം ഒരു ഷേക്സ്പീയർ നാടകം തല്ലിച്ചതച്ചു പഠിപ്പിക്കുന്നതിനേക്കാൾ പതിന്മടങ്ങ് പ്രയോജനകരവും ഫലവത്തുമാണ് ആ നാടകം ഒന്നഭിനയിക്കുന്നത്. ഇക്കാര്യത്തിൽ വിദ്യാഭ്യാസാധികൃതർ മുൻകൈയെടുക്കാൻ നോക്കിനിൽക്കരുത്. വിദ്യാർത്ഥികളും യുവാക്കന്മാരായ അദ്ധ്യാപകന്മാരും സ്വതന്ത്രമായ കലാസമിതികൾ ആരംഭിക്കുകയാണ് നല്ലത്. കഴിയുമെങ്കിൽ ഈ സംഘങ്ങൾ നാട്ടിൽ, പ്രത്യേകിച്ച് ഗ്രാമങ്ങ

ളിൽ, ചുറ്റി നടന്ന് പ്രദർശനങ്ങൾ നടത്തണം. അത് സാധാരണക്കാരനെ രസിപ്പിക്കുമെന്നു മാത്രമല്ല, അവന് സ്വയം അഭിനയത്തിൽ പങ്കെടുക്കാനുള്ള പ്രചോദനം നൽകുകയും ചെയ്യും. ഇക്കാര്യത്തിൽ അഭിനയലോകത്തിൽ ഉന്നതസ്ഥാനത്തെത്തിയവർക്ക് വലിയൊരു ചുമതലയുണ്ട്. അവരുടെ ഉദ്യോഗജീവിതത്തിനിടയിൽ ഇതിനൊന്നിനും സമയമില്ല എന്നു വരാം. പക്ഷെ അവരുടെ പേരും പെരുമയും, അവരാർജ്ജിച്ച അനുഭവജ്ഞാനവും അടുത്ത തലമുറയ്ക്കു പകർന്നുകൊടുക്കേണ്ട ചുമതല അവരുടേതാണ്. ഒരിക്കൽ അവർ സ്നേഹിക്കുകയും, അലങ്കരിക്കുകയും ചെയ്ത കലാസരണി വരണ്ടുപോകാതിരിക്കണമെങ്കിൽ അവരുടെ സഹകരണം കൂടിയേ കഴിയൂ. എത്ര ജോലിത്തിരക്കുണ്ടായാലും നാടകലോകത്തിലെ വല്യേട്ടന്മാർ പുതിയ തലമുറയെ പരിശീലിപ്പിയ്ക്കുവാനായി മുന്നോട്ടു വരണം. അങ്ങിനെ ചെയ്താൽ പഴവന്മാരുടെ ജ്ഞാനവും യുവത്വത്തിന്റെ ഉന്മേഷവും കൂടിച്ചേർന്ന് ഒരു നാടകവേദി ഉയർന്നുവരും.

ഇങ്ങിനെയുണ്ടാകുന്ന കലാസമിതികൾക്ക് അതിപ്രധാനമായ പലതും ചെയ്യാനുണ്ട്. വളരെ ബദ്ധപ്പാടില്ലാതെ ചുരുങ്ങിയ ചെലവിൽ അഭിനയിക്കാവുന്ന നാടകങ്ങളെഴുതാൻ സാഹിത്യകാരന്മാരെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയെന്നതാണവയിലൊന്ന്. നാടകസാഹിത്യം ഇനിയും ഒട്ടേറെ വളരണം. നാടകങ്ങൾ അഭിനയിച്ചുകാണുന്നതുകൊണ്ടുമാത്രമേ അതു കഴിയൂ. കലാസമിതികളോടും രംഗവേദിയോടും സമ്പർക്കമുള്ള നാടകകൃത്തുകൾക്ക് സാങ്കേതികമായും, ആദർശപരമായും കൂടുതൽ മെച്ചപ്പെട്ട നാടകങ്ങളെഴുതാൻ കഴിയും. സഞ്ചരിച്ച് പ്രദർശനങ്ങൾ നടത്തുകയാണ് മറ്റൊരിനം. പുതിയ നടന്മാർക്ക് പരിശീലനം കൊടുക്കുകയെന്നത് അതിപ്രധാനമായ ഒരു കാര്യമാണ്. ഇതിനുവേണ്ടി മദ്ധ്യവേനൽ അവധിക്കാലത്തോ മറ്റോ ഒരു കലാസമ്മേളനം തന്നെ നടത്തണം. അഭിനയം പ്ര

യോഗ്യമായും, തത്വപരമായും പഠിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സ്ഥാപനമായിരിക്കണം അതു്. ഒരു മാസത്തെ പരിശീലനത്തിനുശേഷം ഒരു നാടകം കളിച്ചു പിരിഞ്ഞുപോവുകയും ചെയ്യണം. ഇത്തരം സമ്മേളനങ്ങളിൽ നാടകകൃത്തു്, നടൻ, രംഗസംവിധായകൻ മുതലായി നാടകവേദിയോടു് ബന്ധപ്പെട്ടവരെല്ലാം പങ്കെടുക്കണം. നാടകാഭിനയം സംഘടിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും ഇവിടെവെച്ചു് പഠിക്കാം. അന്യഭാഷകളിലെ നല്ല നാടകങ്ങൾ മാതൃകകളായി അഭിനയിച്ചുകാണിക്കേണ്ടതും ഈ കലാസമിതികളാണ്. വേണ്ടിവന്നാൽ പുറത്തുനിന്നു് നല്ല നാടകസംഘങ്ങളെ വരുത്തി വിജ്ഞാനപ്രദങ്ങളായ പ്രകടനങ്ങൾ നടത്തിക്കുകയും ആകാം. അതു് സാഹിത്യകാരന്മാർക്കും നടന്മാർക്കും ഉത്തമമായ സാധനപാഠങ്ങളായിരിക്കും. നാടകത്തിനു് യോജിച്ച രീതിയിലുള്ള രംഗസംവിധാനത്തിനുവേണ്ടി ഈ സമിതികൾ പരിശ്രമിക്കണം. വെളിമ്പ്രദേശത്തു വെച്ചു് യവനികയും മറ്റുമില്ലാതെ നാടകം കളിക്കുന്ന രീതിയും ആരംഭിക്കാവുന്നതാണ്. സംഘടനാപരമായി അതിപ്രധാനമായ മറ്റു ചില പ്രശ്നങ്ങളുണ്ടു്. മയ്യാദനിരക്കിനു് നാടകശാലകൾ ലഭിക്കാത്തതുകൊണ്ടു് ഇന്നു വളരെ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ടു്. നഗരങ്ങളിലാണു് ഈ പ്രശ്നം ഗുരുതരമായിരിക്കുന്നതു്. ഇക്കാര്യത്തിൽ സിനിമാശാലകളെ അഭയം പ്രാപിക്കുന്നതിൽ അത്ഥമില്ല. പത്തുരൂപാ തികച്ചു പിരിയാത്ത ചിത്രങ്ങൾ കാണിക്കുന്ന സമയത്തുപോലും അവർ തിയേററിനു് അന്യായവാടകകൾ ചോദിക്കും. സിനിമാക്കാർക്കു് നാടകപ്രസ്ഥാനം വളരരുതെന്നു് താൽപര്യമുണ്ടെന്നതാണ് പരമാത്ഥം. കാഴ്ചക്കാർ നാടകങ്ങൾക്കു കൊടുക്കുന്ന പണം അവരുടെ പിരിവിൽ കുറയും എന്നവർ ഭയപ്പെടുന്നു. ഇതിനു പരിഹാരം നഗരങ്ങളിൽ നഗരത്തിൻെറ പൊതുസ്വത്തായ ടൗൺഹാളുകൾ പണിയിക്കാനുള്ള പരിശ്രമം നടത്തുക മാത്രമാണു്. അതു സ്വാ-

ധിക്കുന്നതുവരെ വിദ്യാലയങ്ങളിലെ ഹാളുകൾ നാടകശാലകളാക്കിത്തീർക്കണം.

നാടകം സാമ്പത്തികമായി വിജയകരമല്ലെന്ന പരാതിക്കും ഈ കലാസമിതികൾ പരിഹാരമുണ്ടാക്കണം. ഇന്നു നാടകത്തിന്റെ ടിക്കററുവില വളരെ കൂടുതലാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകത്തിന്റെ കാഴ്ചക്കാരുടെ എണ്ണം കുറയുന്നുണ്ട്. ഇതിനും പുറമേ നാടകം പരസ്യം ചെയ്യുന്നതിനും സജ്ജീകരിക്കുന്നതിനും വേണ്ട സകല ചെലവും ഒരു പ്രദർശനംകൊണ്ടു് ലഭിക്കുകയും വേണം. ഇതിനു് ഒരു പ്രതിവിധിയേയുള്ളു; ടിക്കററിന്റെ വില കുറയ്ക്കുക. അപ്പോൾ ഒരു ഹാളിലെ പിരിവുകൊണ്ടു ചെലവു നടക്കാതെ വരും. പക്ഷേ ആ കുറവു് നടന്മാരുടെ പ്രയത്നംകൊണ്ടു് നികത്താം. രണ്ടോ മൂന്നോ അതിലധികമോ ദിവസങ്ങൾ തുടർച്ചയായി പ്രദർശനം നടത്തുന്ന പതിവുണ്ടാകണം. വിദേശങ്ങളിൽ ഈ പതിവുണ്ടെന്നു മാത്രമല്ല, ഇവിടെത്തന്നെ സിനിമാ സാമ്പത്തികവിജയമാകുന്നതിനും കാരണം ഇതുതന്നെയാണ്. അങ്ങിനെ ചെയ്താൽ, പരസ്യത്തിനും, നാടകം തയ്യാറാക്കാനും ചെയ്യുന്ന ഭീമമായ ചെലവു പല ദിവസങ്ങളിലേയ്ക്കു ഭാഗിച്ചുകൊടുക്കുകയും അങ്ങിനെ നഷ്ടമില്ലാതാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യാം. സംഗീതനാടകക്കാർക്കെങ്കിലും ഉടനെ പരീക്ഷിക്കാവുന്ന ഒരു സമ്പ്രദായമാണിതു്.

പ്രതിഭാശാലികളായ ചില നടന്മാർ നമുക്കുണ്ടു്. അവർ സ്ത്രീവേഷം കെട്ടുന്നതു കാണുമ്പോൾ നാം അത്ഭുതപ്പെട്ടുപോകും. എങ്കിലും നാടകത്തിനു നല്ലതു് സ്ത്രീകൾതന്നെ സ്ത്രീകളുടെ ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്നതാണ്. ഇനിയും സ്ത്രീവേഷം പുരുഷന്മാർ കെട്ടുന്നതു് ഒരു വക കാടത്തമാണു്. എന്തു ത്യാഗം സഹിച്ചും സ്ത്രീകളെ രംഗത്തേയ്ക്കു കൊണ്ടുവരണം. അനേകം പ്രതിബന്ധങ്ങൾ അതിനുണ്ടു്. പക്ഷേ നാടകകല വികസിക്കണമെങ്കിൽ ഈ പ്രതിബന്ധങ്ങളുടെ കണക്കുപറഞ്ഞു്

നിരാശപ്പെടാതെ, നടികളെ രംഗത്തേയ്ക്ക് ആകർഷിക്കുവാൻ പ്രായോഗികമാർഗ്ഗങ്ങൾ കണ്ടുപിടിക്കുകയാണു വേണ്ടതു്. ആദ്യമാദ്യം രംഗത്തുവന്ന സ്ത്രീകൾ നാടകം ഒരു ചവിട്ടുപടിയായിട്ടുപയോഗിച്ച് ഉദ്യോഗത്തിലേക്കു കയറിപ്പോയപ്പോൾ, അവർതങ്ങൾക്കു പകരം ആരെയെങ്കിലും കൊണ്ടുതന്നിട്ടു പോകേണ്ടതായിരുന്നു എന്നു തോന്നിയിട്ടുണ്ടു്. ആഭിജാത്യത്തിൻെറ പേരിൽ ആരെയും രംഗവേദിയിൽ നിന്നൊഴിച്ചു നിറുത്താതിരുന്നാൽ ഈ പ്രശ്നത്തിനും പരിഹാരമുണ്ടാകും. കാലക്രമത്തിലെങ്കിലും, ജനസാമാന്യത്തിൻെറ സുഖത്തിനും ഗുണത്തിനും വേണ്ടി വളരെ ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന നാടകപ്രസ്ഥാനം ഭരണകൂടത്തിൻെറ ഉള്ളഴിഞ്ഞ സഹകരണത്തെ അർഹിക്കുന്നുണ്ടു്. അതു് ഒരു കാരുണ്യമെന്ന നിലയിലല്ല, ചുമതലയായി ഭരണകർത്താക്കൾ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതാണ്. ഇംഗ്ലണ്ടിലെ ഗവമ്മെണ്ടു് സംഗീതത്തിനും, നൃത്തത്തിനും, നാടകത്തിനുംവേണ്ടി ചിലവാക്കുന്ന ഭീമമായ സംഖ്യകൾ അവർ ഒരു നഷ്ടമായി കണക്കാക്കുന്നില്ല. ഇവിടെ അത്രയധികമൊന്നും പ്രതീക്ഷിക്കത്തക്ക പരിതഃസ്ഥിതികളല്ല ഉള്ളതു്. സഹായധനമോ കടം വായ്പയോ ഒന്നും ഗവമ്മെണ്ടിൽനിന്നു കിട്ടുമെന്നു പ്രതീക്ഷിക്കണ്ട. പക്ഷെ ഉത്തമനാടകപ്രദർശനങ്ങളെ നികുതിയിൽ നിന്നൊഴിവാക്കാനും, മിതമായ വാടകയ്ക്കോ, വാടക കൂടാതെയോ ഹാളുകൾ കിട്ടാൻ ഏർപ്പാടു ചെയ്യുന്നതിനും ഗവമ്മെണ്ടുകൾക്കു കഴിയും. ലാഭത്തിനുവേണ്ടിയല്ലാതെ നടത്തപ്പെടുന്ന കലാസമിതികളുടെ പ്രദർശനങ്ങൾക്കു് നികുതി ചുമത്തുന്നതു ശരിയല്ല. അവ മിക്കപ്പോഴും നഷ്ടത്തിലാണവസാനിക്കുന്നതു്. കൂടാതെ, ഓരോ നഗരത്തിലും ഓരോ പൊതുസമ്മേളനസ്ഥലം ഉണ്ടാക്കുവാനും ഗവമ്മെണ്ടു ശ്രമിക്കണം. ഇതൊന്നും ചെയ്തില്ലെങ്കിൽത്തന്നെയും നാടകാഭിനയത്തിനു് പോലീസിൻെറ അനുവാദമുണ്ടായിരിക്കണമെന്ന നിയമമെങ്കിലും റദ്ദു് ചെയ്യാമല്ലോ. ഒരു നാടകത്തി

ന്റെ വിമർശകനായി പോലീസുകാരനെ നിയമിക്കുക എന്നതിൽ കവിഞ്ഞ ഒരപമാനം പരിഷ്കൃതമെന്ന് അഭിമാനിക്കുന്ന ഒരു ഗവൺമെന്റിനുണ്ടാകാനില്ല. ഇന്ത്യൻഭരണഘടനയിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനാവകാശങ്ങളിൽ നാടകം കളിക്കാനുള്ളതു കൂടി പെടുകയില്ലായിരിക്കുമോ? ഒരു നാടകപ്രദർശനംകൊണ്ടു് ഗവൺമെണ്ടു തകർന്നുപോകുമെന്നു ഭയപ്പെടാനും വഴിയില്ലല്ലോ. ജനതയെ അന്ധതയിൽ തന്നെ കിടത്തണമെന്ന് ഗവൺമെന്റിനാഗ്രഹമില്ലെങ്കിൽ കലയ്ക്കു ചങ്ങലയിടുന്ന ഇത്തരം നിയമങ്ങൾ മാറുകതന്നെ വേണം.

ഇങ്ങിനെ എണ്ണമററ പ്രശ്നങ്ങളുടെ മുമ്പിലും നാടകപ്രസ്ഥാനം ഉയരുകയാണ്. അമർത്തുവാനസാദ്ധ്യമായ ജനങ്ങളുടെ കലാബോധമാണതിന്റെ ആത്മാവ്. തപ്പിത്തടഞ്ഞും തേടിപ്പിടിച്ചും തെററുകളിൽക്കൂടിയും അനുഭവങ്ങളിൽക്കൂടിയും അതുയരും. നാടകം ഇന്നത്തെ കലാരൂപമാണ്; നാളത്തെയും. യവനിക ഉയരുകയാണ്.

മലയാളനാടക പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ

മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രാചീന രൂപങ്ങളെപ്പററിയും ഉല്പത്തിസ്ഥാനത്തെപ്പററിയും പഠിയ്ക്കുന്നവർ അതിന്ന് ആധാരമായിട്ടംഗീകരിയ്ക്കുന്നത് അക്കാലങ്ങളെപ്പററിയുള്ള ഐതിഹ്യങ്ങളും ചരിത്രരേഖകളുമാണ്. പുരാതനമായ എന്തിനെപ്പററിയും പഠിയ്ക്കുവാൻ ഈ മാർഗ്ഗം അനിവാര്യമാണെന്ന് സമ്മതിയ്ക്കാം. എങ്കിലും ഒരു കലയുടെ പ്രാചീന രൂപങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഗവേഷണം നടത്തുമ്പോൾ ആ കലയുടെ മൗലികസ്വഭാവങ്ങളെപ്പററിയുള്ള ശാസ്ത്രീയജ്ഞാനമാണ് ആദ്യമായി വേണ്ടത്. ഒരു ദീർഘകാല പരിണാമത്തിന്റെ ഫലമാണ് ഇന്നത്തെ നാടകവേദി. പഴയ ഒരു രൂപത്തിന്റെ ശരിപകർപ്പല്ല അത്; നേരെചൊവ്വേയുള്ള ഒരു വളർച്ചയുമല്ല. ഇതരകലകളുമാ

യി ഇടാത്തു് മൗലികമായ പരിവത്തനങ്ങൾ അനുഭ വിയ്ക്കേണ്ടിവന്നിട്ടുണ്ടു്,നാടകകലയ്ക്കു്. അതുകൊണ്ടു് ഇന്നത്തെ നാടകകലയുടെ പ്രധാന ഘടകങ്ങൾ വിശ കലനംചെയ്തു്, അവയിലോരോന്നും ഏതു വഴിയിൽ മലയാള നാടകപ്രധാനത്തിലെത്തിച്ചേൎന്നുവെന്നു് പ രിശോധിയ്ക്കുകയാണു് വേണ്ടതു്. ഇതിനു വേണ്ടത്ര കലാവിമർശന വൈദഗ്ദ്ധ്യം ഇല്ലാതിരിക്കുന്നതുകൊ ണ്ടു് പലരുടെയും ഗവേഷണങ്ങൾ തെററിപ്പോയിട്ടു ണ്ടു്. ഉദാഹരണമായി, മലയാളനാടകംകഥകളിയിൽ നിന്നുൽഭവിച്ചുവെന്നു് ചിലരും, ചാക്യാർ കൂത്തിൽ നിന്നും, യാത്രകളിയിൽനിന്നും മററും ഉൽഭവിച്ചു എ ന്നു് മററു ചിലരും അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്. ഈ അ ഭിപ്രായങ്ങളൊന്നും ശരിയാണെന്നു് പറയുവാൻ നി വൃത്തിയില്ല. ഇതിത്രനിശ്ചിതമായി പറയുവാനുള്ളകാ രണം, ഈ കലാരൂപങ്ങളും നാടകവും തമ്മിൽ അടി സ്ഥാനപരമായ വ്യത്യാസമുണ്ടെന്നതാണു്.

എന്താണു് ഈ "അടിസ്ഥാനപരമായ വ്യത്യാ സം"? ആദ്യം കഥകളിയുടെ കാൎയ്യമെടുക്കാം. (കഥക ളി നൃത്തമാണു്; നാടകം അഭിനയവും. നൃത്തവും അ ഭിനയവും തമ്മിൽ ഉപരിപ്ലവമായി ചില സാദൃ ശ്യങ്ങൾ കണ്ടേക്കാം. നടന്മാർ ഒരു കഥയിലെ പാത്ര ങ്ങളായി ഭാവിച്ചു്, വേഷവിധാനത്തോടെ രംഗത്തു വരുന്ന സമ്പ്രദായം രണ്ടിലുമുണ്ടു്. പക്ഷേ സാദൃശ്യം അവിടെ അവസാനിച്ചു. നൃത്തം വളരെ കൃത്രിമമായ

ഒരു പ്രകടനമാണ്. നാടകമാകട്ടെ എത്രയ്ക്ക് യാഥാ ത്ഥ്യബോധം സൃഷ്ടിയ്ക്കുന്നോ അത്രയധികം വിജയപ്രദമാകുന്നതുമാണ്. ഈ വ്യത്യാസം ഈ കലകളുടെ എല്ലാ ഭാഗങ്ങളിലും തെളിഞ്ഞുകാണാം. നാടകത്തിന് സ്വീകരിയ്ക്കുന്ന കഥയ്ക്ക് ചില പ്രത്യേക സ്വഭാവങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിയ്ക്കണം. മാനസികമോ, വൈകാരികമോ, സാമൂഹ്യമോ ആയ ഒരു സംഘട്ടനത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാത്ത കഥ നാടകത്തിന് യോജിച്ചതല്ല. എന്നില്ല, കഥ രംഗങ്ങളായി തിരിയ്ക്കുക, സംഭവഗതി സംവിധാനം ചെയ്യുക മുതലായവയെപ്പററി അതിന് ചില നിയമങ്ങളുമുണ്ട്. സ്ഥലം, കാലം, സംഭവം മുതലായവ ഏതാണ്ട് കുറെയൊക്കെ കേന്ദ്രീകൃതമായിരിയ്ക്കുകയും വേണം. ഈ നിയമങ്ങളൊന്നും നൃത്തങ്ങൾ പാലിയ്ക്കേണ്ടതില്ല. ഇതിനും പുറമെ, കഥപറയുന്ന രീതി തന്നെ ഭിന്നമാണ്. നാടകത്തിൽരംഗത്ത് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിയ്ക്കുവെന്നാണ് സങ്കൽപ്പം. അങ്ങിനെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അനുകരിയ്ക്കുന്ന കലാരീതിയാണ് അഭിനയം. നൃത്തത്തിൽ, അങ്ങിനെയുള്ള സങ്കല്പങ്ങളൊന്നുമില്ല. അവിടെയുള്ളഭാവങ്ങളെല്ലാം അതിമാത്രയിലാണ്: അതിശയോക്തി എന്നൊന്ന് കഥകളിയിലുണ്ടാവുകയില്ല. അവിടെ ആക്ററിംഗ് അല്ല, ഓവർ ആക്ററിംഗ് ആണ് എന്നുവേണമെങ്കിൽ പറയാം. അഥവാ നൃത്തത്തിൽ, മനുഷ്യന്റെ പ്രവൃത്തികളും ഭാവരസങ്ങളും അരിച്ചെടുത്ത് അതിന്റെ ആശയം മുഴച്ചു നിൽക്കത്തക്ക രീതിയിൽ

വർദ്ധിപ്പിച്ചു കാണിയ്ക്കുകയാണ്. ഈ സമ്പ്രദായമാണ് മുദ്രകളായി പരിണമിച്ചത്. മുദ്രകൾ ആശയങ്ങളുടെ പ്രതീകങ്ങളാണ്. ഈ സിംബലുകൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമല്ല, കാല്പനിക ചിത്രീകരണം മാത്രമാണ്. പാത്രങ്ങളുടെ കഥയും ഇങ്ങിനെയാണ്. നൃത്തത്തിൽ, പാത്രങ്ങൾ തനി രാക്ഷസന്മാരോ ദേവന്മാരോ ആയിരിയ്ക്കും. ഗുണദോഷസമ്മിശ്രമായ സ്വഭാവത്തോടു കൂടിയവരുണ്ടായിരിയ്ക്കുകയില്ല. കാരണം, ഓരോ പാത്രവും ഓരോ ആശയത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ്; പ്രതീകങ്ങളാണ്. നേരെമറിച്ച് നാടകത്തിൽ പാത്രങ്ങളെല്ലാം വെറും മനുഷ്യരായിരിയ്ക്കണം. വേഷവിധാനംപോലും ഈ തത്വത്തിനനുസരണമായിട്ടാണ് ചെയ്യുന്നത്. പച്ചയും, താടിയും കിരീടവുമായി വരുന്ന കുഞ്ചുക്കുറുപ്പിനെ ആരും ഭീമസേനനായി തെറ്റിദ്ധരിക്കുകയില്ല. രംഗവിധാനവും കഥകളിയ്ക്ക് അപ്രധാനമാണ്. സംഗീതത്തിന്റെ പ്രാധാന്യവും നൃത്തത്തിലാണല്ലോ, കാണുക. ഇത്രയധികം മൗലികാന്തരമുള്ള രണ്ടു കലകളിൽ ഒന്ന് മറ്റൊന്നിൽനിന്നു ഉടലെടുത്തുവെന്ന് വിചാരിയ്ക്കുവാൻ ന്യായംകാണുന്നില്ല. അവതമ്മിൽ എന്തെങ്കിലും ബന്ധമുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ പ്രകടനരീതി മാറിയാൽതന്നെ, ഒരൊററ കഥയെങ്കിലും കഥകളിയിൽ നിന്നു് നാടകരൂപത്തിലേക്ക് സംക്രമിയ്ക്കുമായിരുന്നു. തീർച്ചയായുംകഥകളി മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രാചീനരൂപമല്ല, അത് നാട്യകലയെ യാതൊരു തരത്തിലും സ്പർശിച്ചിട്ടുമില്ല.

നാട്യകലയുടെ ശൈശവത്തിലെ രൂപമാണ് ചാക്യാർകൂത്ത് എന്ന് ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒന്നാമത് ചാക്യാർകൂത്ത് ഒരു പ്രാകൃതകലയല്ല, അതു പൂർണ്ണവളർച്ചയെത്തിയ ഒരു കലാരൂപമാണ്. രണ്ടാമത്തെ അതു് ഒരു ദൃശ്യകലയേയല്ല. ഒരാൾവന്നുനിന്ന് സരസമായി കഥപറയുകയാണ്. രംഗത്തു് കഥ അഭിനയിയ്ക്കുകയല്ല. ചാക്യാർകൂത്തിനു് വല്ല ബന്ധവുമുണ്ടെങ്കിൽ കഥാകാലക്ഷേപത്തോടു മാത്രമാണ്. നങ്ങ്യാർ രംഗത്തു വരുന്നതുകൊണ്ടും കൂത്ത് നാടകമാകുന്നില്ല. നങ്ങ്യാർ ഒരു പാത്രത്തിന്റെ ഭാവത്തിലല്ല, കഥ പറയുന്ന ചാക്യാരുടെ സഹായി എന്ന നിലയിൽ മാത്രമാണ് രംഗത്തു് വരുന്നതു്. കൂത്തും നാടകവുമായിട്ടുണ്ടായ ഏക വേഴ്ച, ഒരു കാലത്തു് ചാക്യാന്മാർ ചില സംസ്കൃത നാടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണ് പുരാണകഥകൾ പറഞ്ഞിരുന്നതെന്നു മാത്രമാണ്.

ചില പണ്ഡിതന്മാരുടെ അഭിപ്രായം സംഘക്കളി (യാത്രകളി) നാടകത്തിന്റെ ഒരു പഴയ രൂപമാണെന്നാണ്. അഭിനയത്തിന്റെ സമ്പ്രദായം നോക്കിയാൽ യാത്രകളി നാടകത്തിന്റെ രീതിയെ അനുകരിയ്ക്കുന്നതായിക്കാണാം. അതുകൊണ്ടായിരിയ്ക്കണം യാത്രകളിയും നാടകവുമായി ബന്ധമുണ്ടെന്ന് ധരിരിയ്ക്കാൻ ഇടയായതു്. എന്നാൽ മലയാളനാടകത്തിന്റെ പിതൃത്വം യാത്രകളിയിലാരോപിയ്ക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ല. ശരിയ്ക്കു പറഞ്ഞാൽ യാത്രകളി ഒരു കലാരൂപമേയല്ല. അതൊരു സമുദായത്തിന്റെ ആചാ

രമാണ്. യൂറോപ്പിലെ നാടകങ്ങളും മററും മതപരമായ ചടങ്ങുകളിൽ നിന്നു ഉത്ഭവിച്ചതായതുകൊണ്ട് ഒരു കലയ്ക്കു മതപരമായ ഉത്ഭവം ഉണ്ടാകാമെന്ന് തെളിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും മലയാളനാടകം അങ്ങിനെയൊന്നല്ല.) അതിൽ മത്സ്യഗന്ധിയുടെ ഒരു കഥ അഭിനയിക്കണമെന്നുണ്ടെന്നാണ് വെപ്പ്. (മറെറാരു കഥയും പാടില്ലത്രേ) ആ കഥയ്ക്ക് എന്തെങ്കിലും പ്രാധാന്യമുണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ (സംഘക്കളിയ്ക്ക് നാടകത്തിൻെറ യാതൊരു രൂപവുമില്ല) സംഘക്കളി ഒരു വിവിധകലാപ്രകടനമാണ്. ഫലിതം, അനുകരണം, ഒരുവക നൃത്തം, പാട്ട് ഇവയെല്ലാം ഇതിലുണ്ട്.) കുറെയധികം അഭ്യാസവും ഉണ്ടായിരിക്കും: നിരായുധരാക്കപ്പെട്ട നമ്പൂതിരിമാർ നായർമാടമ്പികളോട് യുദ്ധം ചെയ്യുവാൻവേണ്ടി രഹസ്യമായി കളരിപ്പയററ് അഭ്യസിച്ചുവെന്നും, അത് മററുള്ളവരിൽ നിന്ന് മറച്ചുവയ്ക്കുവാൻ ഒരു മറയായി സൃഷ്ടിച്ച കലാരൂപമാണ് സംഘക്കളിയെന്നും ഒരഭിപ്രായമുണ്ട്. എങ്ങിനെ ഉത്ഭവിച്ചതായാലും, അതു വളർന്നിട്ടില്ല. (നാടകവുമായി അതിന് രക്തബന്ധവുമില്ല. എങ്കിലും സംഘക്കളി മലയാള നാടകവേദിയ്ക്ക് ഒരു വലിയ സംഭാവന നൽകിയിട്ടുണ്ട്. മദ്ധ്യകേരളത്തിൽ, അഭിനയകലയിൽ അന്യാദൃശവൈദഗ്ദ്ധ്യമുള്ള ഒട്ടുവളരെ നമ്പൂതിരിമാരുണ്ട്. 'അവരുടെഈ കഴിവ് (പ്രത്യേകിച്ചും ഫലിതത്തിൽ) സംഘക്കളിയുടെ പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നായിരിയ്ക്കണം ലഭിച്ചതു്.)

ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, കേരളത്തിലെ പ്രാചീന കലാരൂപങ്ങളിലൊന്നിലും മലയാളനാടകത്തിൻെറ വേരുകൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുകയില്ല. കേരളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകം അന്യനാട്ടുകളിൽനിന്ന് പറിച്ചുനടപ്പെട്ട ഒരു കലയാണ്. ഉൽകൃഷ്ടമായതിനെല്ലാം സ്വന്തം പാരമ്പര്യത്തിൽ ഉൽപ്പത്തിസ്ഥാനം കണ്ടുപിടിക്കണമെന്നു ശഠിക്കുന്നവർ ഇതിൽ നെററിചുളിക്കാനൊന്നുമില്ല. നാടകത്തിലില്ലാത്തമേന്മ നമുക്ക് നൃത്തത്തിൽലഭിച്ചു. കേരളീയ നൃത്തകല അഭിവൃദ്ധിപ്പെട്ട് ലോകത്തിലേക്കേററവും ഉയർന്ന നൃത്തരൂപമായിത്തീർന്നു. അതുതന്നെയാണ് ഇവിടെ നാടകം വളരാതിരിക്കുവാനുള്ള കാരണവും. എന്തുകൊണ്ടോ ഈ കലകൾ രണ്ടുംകൂടി ഒരുമിച്ച് വളരാറില്ല.

സംസ്കൃതം, തമിഴ്, ഇംഗ്ലീഷ് മുതലായ ഭാഷകളിൽ നിന്നാണ് നാടകം മലയാളത്തിലേക്കുവന്നത്. നാടകവേദിയും സാഹിത്യനാടകവും അങ്ങിനെതന്നെ. ഈ ഭാഷകളിൽനിന്ന് പല അംശങ്ങളും മലയാളത്തിലേക്ക് സംക്രമിച്ചു. കാലക്രമത്തിൽ മലയാളത്തിന് സ്വന്തമായി ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനം വളർന്നുവന്നു. ആ വളർച്ചയുടെ കഥയാണ് മലയാളനാടക വേദിയുടെ ഉത്ഭവചരിത്രം.

വളർച്ചയെത്തിയ ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനവുമായി മലയാളികൾ ആദ്യമായി പരിചയപ്പെടുന്നത് സംസ്കൃതവിദ്യാഭ്യാസത്തോടുകൂടിയാണ്. ആര്യന്മാർ കേരളത്തിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവന്ന സംസ്കാരം ഇവിടെ

അതിവേഗത്തിൽ പ്രചരിച്ചു. കാളിദാസനും ഭാസനുമെല്ലാം കേരളീയർക്ക് സുപരിചിതരായി. അനേകം സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ മണിപ്രവാളത്തിലേയ്ക്ക് പരിഭാഷപ്പെടുത്തപ്പെട്ടു. എങ്കിലും അക്കാലത്ത് ഒരു മലയാളനാടകവേദി ഉയർന്നുവന്നില്ല. സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ മലയാളക്കരയിലെത്തിയത് നാടകങ്ങളെന്നനിലയ്ക്കല്ല; വായിച്ചു രസിക്കാനുള്ള സാഹിത്യകൃതികളായിട്ടാണ്. ഒരു മൃതഭാഷയിലെ നാടകങ്ങൾക്ക് അതിലധികം പ്രതീക്ഷിയ്ക്കാനുമില്ല. കാവ്യഗുണമാണ് കാളിദാസനെ കേരളത്തിലെത്തിച്ചത്. ഭാസന്റെ നാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കാൻ നല്ലതാണെന്ന് സമ്മതിച്ചേ തീരൂ. എന്നല്ല, ഭാസൻ ഒരു കേരളീയനായിരുന്നു എന്നുപോലും ചില പണ്ഡിതന്മാർ പറയുന്നു. ഈ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കുവാൻ പലരും ചെയ്ത പരിശ്രമങ്ങളെല്ലാം അവയുടെ കൃത്രിമത്വത്തിന്റെ മുമ്പിൽ പരാജയപ്പെട്ടു. "ആര്യപുത്രാ, ഇതിലേ, ഇതിലേ" എന്ന് കഥാനായകന് വഴി കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന പരിചാരികയെ കാഴ്ചക്കാർ സ്വാഗതം ചെയ്യാതിരുന്നതിൽ അത്ഭുതമില്ലല്ലോ. മൂലരൂപത്തിലായാലും, അവയുടെ മണിപ്രവാളപരിഭാഷയിലായാലും സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ മലയാളനാടകവേദിയിൽ സ്ഥാനമുറപ്പിച്ചില്ല. എങ്കിലും മലയാളത്തിൽ നാടകമെന്നൊരു കലാസരണി ഉൽഘാടനം ചെയ്തുവെന്ന് സംസ്കൃതനാടകത്തിനൊരു വിജയമുണ്ട്. ഇതിനും പുറമെ, നിഷ്കൃഷ്ടമായി തയ്യാറാക്കപ്പെട്ട ഒരു

നാട്യശാസ്ത്രവും കേരളത്തിലേക്ക വന്നു. അഭിനയ ത്തെപ്പററിയും, നാടകമെന്ന സാഹിത്യശാഖയെക്കു റിച്ചും വിലയേറിയ ജ്ഞാനം നമ്മുടെ പണ്ഡിതന്മാ ക്കുണ്ടായി. പക്ഷെ മരിച്ചു ഒരു ഭാഷയുടെ ആവശ്യ ങ്ങൾക്കുവേണ്ടി മററൊരു കാലത്തിൻെറയും ദേശത്തി ൻെറയും സാഹചര്യത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതായതുകൊ ണ്ട് ഈ ശാസ്ത്രീയജ്ഞാനം കേരളത്തിലെ നാടക വേദിയ്ക്കു പ്രയോജനപ്പെട്ടില്ലെന്നു മാത്രം. എങ്കിലും ഒന്നുമില്ലാത്ത അവസ്ഥയിൽ ഒരു പുതിയ കലാരൂപ ത്തെ അവതരിപ്പിച്ച സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിൻെറ സംഭാവന വിലയേറിയതായിരുന്നു.

സംസ്കൃതവുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്ത ഒരു മാർഗ്ഗത്തിൽ കൂടിയാണ് കേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ വിജയകരമായ നാടകവേദി ഉടലെടുത്തതു്. വാസ്കോ ഡിഗാമായുടെ കൂടെ വന്ന പറങ്കികൾ ഇവിടെ വച്ചു മിശ്രവിവാഹം ചെയ്തു ഒരു പുതിയ ജനതയെ സൃഷ്ടി ച്ചു. അവർ ഇവിടെ കുടിയേറിപ്പാർക്കുകയും ചെയ്തു. മത പരിവർത്തനം കൊണ്ടു് ഇവർ സ്വന്തം ജനതയുടെ ക ലാജീവിതത്തിൽ നിന്നു് ഭ്രഷ്ടരായി. മതപരമായും വർഗ്ഗപരമായും സ്വന്തം നാട്ടിൽത്തന്നെ അന്യരായി ത്തീന്ന ഇവരാണു് മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിനു് ജീവൻ നൽകിയതു്. അന്നു് അവർ യൂറോപ്പിൽനി ന്നും കടം വാങ്ങി കേരളത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച പല നാടകങ്ങളും ഇന്നും പ്രസിദ്ധമാണു്. ഇവയിൽ ഏററ

വും പ്രസിദ്ധം 'ജനോവനാടക'മാണ്. ഇതു് റോമൻ ചക്രവർത്തിയുടെ അപദാനങ്ങളെ പ്രകീർത്തിയ്ക്കുന്നു. വ്യക്തമായ സംഘട്ടനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു കഥ, നിഷ്കൃഷ്ടമായ പാത്രസൃഷ്ടി, സ്വാഭാവികതയെ മുൻനിറുത്തിയുള്ള അഭിനയം, രസകരമായ സംഭാഷണം, ഇങ്ങിനെ നാടകകലയുടെ അംഗിയായ ഘടകങ്ങൾ എല്ലാം ജനോവനാടകം ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. രംഗവിധാനം, യവനിക, മുഖംമൂടി, വേഷഭൂഷാദികൾ മുതലായവയും നാടകത്തിന്റെ രീതിയിൽ ആദ്യമുപയോഗിച്ചതു് 'ജനോവ' നാടകമായിരുന്നു. യവനിക, വേഷവിധാനം എന്നിവയിൽ കഥകളിയുടെ സ്വാധീനശക്തി അല്പമായി കാണാനുണ്ട്. രംഗത്തു് യുദ്ധം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതു് കളരിപ്പയററിന്റെയും കഥകളിയുടെയും മററും ചുവടുവെപ്പുകളെ അനുകരിച്ചാണ്. ഏതാണ്ടു മുഴുവനും നൃത്തമയമായ (പ്രാകൃതമെങ്കിലും) ചവിട്ടുനാടകങ്ങളും ഇക്കാലത്തുണ്ടായിവന്നു. പിൻപാട്ടുകാരനും, ചിലപ്പോൾ നടന്മാരും പാട്ടു പാടുന്ന രീതിയും ജനോവനാടകത്തിലുണ്ട്. ഇതു കൂടാതെ, ഗ്രീക്കനാടകങ്ങളിലെ 'കോറസ്' പോലെ സംഭവങ്ങളെപ്പററി ഫാസ്യമായി വിമർശനം നടത്തുന്ന ഒരു വിദൂഷകനും ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇയ്യാൾ സദസ്യരെ രസിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന ആഭാസമായ ഫലിതം അന്നത്തെ ഇംഗ്ലീഷ് ഫ്റഞ്ചു് നാടകങ്ങളെ അനുകരിച്ചുണ്ടാക്കിയതായിരിക്കണം. ജനോവനാടകം നാട്ടൊട്ടുക്ക പടർന്നുപിടിച്ചു. ഇതരക്രിസ്തീയവിഭാഗങ്ങളു

താഴ്ന്ന ഹിന്ദുവിഭാഗങ്ങളും ഈ പുതിയ കലയെ ഏറ്റെടുത്തു. കഥകളി രസിയ്ക്കുവാൻ വേണ്ടത്ര സാങ്കേതികജ്ഞാനമില്ലാതിരുന്ന സാധാരണക്കാർ എല്ലാവരും നാടകത്തിന്റെ പിന്തുണക്കാരായി. ഉയർന്നവർഗ്ഗങ്ങൾ നാടകത്തെ പുച്ഛത്തോടെയാണ് വീക്ഷിച്ചിരുന്നത്. സാങ്കേതികജ്ഞാനത്തിന്റെ അത്യുച്ചകോടിയിലെത്തിയ കഥകളിപ്രേമക്കാർക്ക് സ്വാഭാവികതയെ ആധാരമാക്കി നടത്തുന്ന നാടകത്തിൽ എത്രകണ്ട് ഉന്നതമായ കലാസാദ്ധ്യതകൾ ഉണ്ടെന്ന മനസ്സിലാകാഞ്ഞതിൽ അത്ഭുതമില്ല. കേരളത്തിൽ അന്നുണ്ടായിരുന്ന സാമൂഹ്യവും, സാംസ്കാരികവുമായ പരിതഃസ്ഥിതികളിൽ അതങ്ങിനെയായിരിക്കാനേ തരമുള്ളു. ഫ്യൂഡൽ പാരമ്പര്യത്തിൽ കലാസ്വാദനം സാങ്കേതികജ്ഞാനമുള്ളവർക്കുവേണ്ടിയാണ്. നാടകമാവട്ടെ തികച്ചും ജനകീയമായ ഒരു കലയാണ്. പോരെങ്കിൽ അതിന്റെ പ്രണേതാക്കൾ സാമൂഹ്യമായി അധഃസ്ഥിതരുമായിരുന്നു. പ്രത്യേകിച്ചുള്ള ദുരുദ്ദേശ്യംകൊണ്ടൊന്നുമല്ല, നാടകത്തിന്റെ കഴിവുകളെപ്പററിയുള്ള അജ്ഞതകൊണ്ടു തന്നെ അന്നത്തെ കലാകാരന്മാർ നാടകത്തെ താഴ്ത്തിക്കെട്ടി. ഈ മാത്സര്യം പണ്ടുമാത്രമല്ല ഉണ്ടായതു്. നിരുത്തരവാദികളായ നാടകക്കാരുടെ കലാഭാസം മാത്രമായിരുന്നില്ല മുൻഷി രാമക്കുറുപ്പിനെക്കൊണ്ടു "ചക്കീചങ്കര"മെഴുതിപ്പിച്ചതു്. നാടകമെന്ന കലാരൂപത്തെപ്പററിയുള്ള പുച്ഛമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായ

പ്രധാന പ്രചോദനം. അഭ്യസ്തവിദ്യരായ ഉയന്നവർ ഈ കലാരൂപത്തെ പുച്ഛത്തോടുകൂടി ഒന്നു നോക്കി, കഥകളിസ്ഥലത്തേയ്ക്ക് കയറിപ്പോയി.

എങ്കിലും നാടകപ്രസ്ഥാനം വളന്നു. മററു കഥകൾ നാടകത്തിലേക്കു വന്നു. ഷാർലിമെയിൻ ചക്രവർത്തിയുടെ സേനാനിയായിരുന്ന റോളാങ്ങ് എന്ന വീരൻ സ്പെയിനിൽ പോയി സമരം ചെയ്ത് വീരസ്വർഗ്ഗം പ്രാപിച്ചതിൻെറ കാര്യവും മററും 'കാറൽമാൻ ചരിത്ര'ത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നു. പതിനൊന്നു ദിവസംകൊണ്ടു മാത്രം അഭിനയിച്ചുതീരുന്ന ഒരു ഗംഭീരൻ നാടകമായിരുന്നു 'നെപ്പോളിയൻ ചരിത്രം' എന്നു പറയുമ്പോൾ നാടകകല എത്രമാത്രം പുരോഗമിച്ചുവെന്നറിയാമല്ലോ. ഈ നാടകം വടക്കേ ഇൻഡ്യയിലെ 'രാമലീല' പോലെ ഉർദിക്കുകളിൽ നിന്ന് കാഴ്ചക്കാരെ ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ടത്രേ. ഇങ്ങിനെ വളന്നുവന്ന നാടകപ്രസ്ഥാനം അടുത്തതായി നേരിടേണ്ടിവന്ന എതിർപ്പ് ക്രൈസ്തവപുരോഹിതന്മാരുടേതായിരുന്നു. നാടകത്തിൻെറ സ്വാധീനശക്തി സദാചാരവിരുദ്ധമാണെന്ന് ഇന്നത്തേപ്പോലെ അന്നും അവർ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. ഈ പ്രശ്നത്തിൽ നിന്നൊഴിയുവാൻ വേണ്ടി അന്നത്തെ നാടകക്കാർ ബൈബിൾകഥകൾ ഇതിവൃത്തമാക്കാൻ തുടങ്ങി. ജനങ്ങളെ നാടകത്തിൽനിന്ന് പൂർണ്ണമായി പിന്തിരിപ്പിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ലെന്നു കണ്ടു പുരോഹിതവർഗ്ഗം അതിന് സമ്മ

ന്തോഷം പ്രോത്സാഹനവും കൊടുത്തു. പക്ഷേ ഈ പ്രസ്ഥാനശാഖയുടെ സന്തതികളെല്ലാം തന്നെ ചാപിള്ളകളായിരുന്നു. ഒരെണ്ണമെങ്കിലും പറയത്തക്ക ജനസമ്മതിയാർജ്ജിച്ചതോ കലാസുഭഗമോ ആയിരുന്നില്ല.

ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അടുത്ത ഘട്ടമാണു് ഏറ്റവും പ്രധാനമായതു്. അതാണു് സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളുടെ ഉദയം. നാടകകലയുടെ സ്വാധീനശക്തി കണ്ടിട്ടായിരിക്കാം, ചില സമുദായപരിഷ്കർത്താക്കൾ നാടകത്തെ സാമൂഹ്യപരിഷ്കാരത്തിനു് ഒരായുധമാക്കിത്തീർത്തു. ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ ഇടയിലെ ഏറ്റവും ഭയങ്കരസാമൂഹ്യരോഗമായ അമ്മായിഅമ്മപ്പോരിനെ വിമർശിയ്ക്കുന്ന 'മറിയാമ്മനാടക'മാണു് മലയാളത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ സാമൂഹ്യനാടകം. ഇത്രയധികം പ്രാവശ്യം അഭിനയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള മറ്റൊരു നാടകം മലയാളഭാഷയിലുണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. മറിയാമ്മനാടകത്തിനു പുറമെ ഒട്ടധികം നാടകങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടു്. പക്ഷെ പൊതുവെ എല്ലാം മോശമായിരുന്നു. ഈ നാടകങ്ങളുടെ ഏറ്റവും പ്രധാന കുറവു് അവയുടെ അപരിഷ്കൃതസാഹിത്യമായിരുന്നു. വിദേശികളും, വിദ്യാവിഹീനരായ നാട്ടുകാരും കൂടി സൃഷ്ടിയ്ക്കുന്ന നാടകം അങ്ങിനെയായിരിക്കാനേ തരമുള്ളു. അഭിനയവും വേഷവിധാനവുമെല്ലാം പുരോഗമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു, പക്ഷെ കളിക്കാനുള്ള നാടകങ്ങൾ എല്ലാം മോശമായിരുന്നു. നല്ല നാടകങ്ങൾ പുതിയ

ത്തായി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിവുള്ള വിദഗ്ധന്മാരുടെ സേവനം ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിനു ലഭിച്ചില്ല. പഴയരൂപം അപരിഷ്കൃതമെന്ന ബോധം പൊതുവേയുണ്ടായി. പുതിയതു് ജനിച്ചുമില്ല. പോരെങ്കിൽ, സാങ്കേതികമായി ഉയർന്ന കഴിവുകളുള്ള തമിഴ്നാടകപ്രസ്ഥാനം കേരളത്തിലെത്തി മത്സരവും തുടങ്ങി. അങ്ങിനെ ആ പ്രസ്ഥാനം താൽക്കാലികമായിട്ടൊന്നു നിലച്ചു.

കേരളത്തിനു പുറത്തുനിന്നു വന്ന മൂന്നാമത്തെ നാടകസരണിയാണു് തമിഴ്സംഗീതനാടകം. ശരിയായി സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ട തമിഴ്നാടകസംഘങ്ങൾ കേരളത്തിൽ സഞ്ചരിച്ചുതുടങ്ങി. അവയിലെ സംഗീതം വളരെ ഉയർന്നതായിരുന്നു. അഭിനയകലയിലും അവർ ഏറെക്കുറെ വൈദഗ്ധ്യം സമ്പാദിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. കരുണം, വീരം, രൗദ്രം മുതലായ ഭാവങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നതിൽ തമിഴർ വിരുതന്മാരായിരുന്നു. വളരെ സമർത്ഥമായി തയ്യാറാക്കപ്പെട്ട യവനികകളും വേഷവിധാനവും കേരളത്തിലേക്കു് കൊണ്ടുവന്നു. ഇന്നു് അവയെല്ലാം അപരിഷ്കൃതങ്ങളായി തോന്നാമെങ്കിലും, ജനോവനാടകത്തിന്റെ രംഗത്തുനിന്നു് കോവിലനിലേയ്ക്കു് വളരെയധികം ദൂരമുണ്ടു്. സ്ത്രീകൾ രംഗത്തുവന്നു് അഭിനയിക്കുന്ന സമ്പ്രദായത്തിനു തമിഴരാണു് മാർഗ്ഗദർശികൾ. ഇതിനെല്ലാം പുറമേ നാടകകലയിൽ നിന്നു് അകന്നുനിന്നിരുന്ന വർഗ്ഗങ്ങളേയും വിഭാഗങ്ങളേയും നാടകത്തിലേക്കു് ആകർഷി

ച്ചുവെന്ന ഒരു വിജയവും തമിഴ്നാടകത്തിനുണ്ടു്. ഈ തിരിയിൽ നിന്നു കൊളുത്തിയ പന്തം ഇന്നും കേരളക്കരയിൽ ജ്വലിക്കുന്നു. തമിഴ്നാടകത്തിന്റെ സാമ്പത്തികവിജയം മലയാളികളെ ആകർഷിച്ചു. പല മലയാളി സംഗീത നാടകസംഘങ്ങളുമുണ്ടായി. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ അവർ അഭിനയിച്ചതു് തമിഴ്നാടകങ്ങൾതന്നെയായിരുന്നു. കുറെക്കഴിഞ്ഞു് മലയാളസംഗീതനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാവാൻ തുടങ്ങി. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ ഏററവും പ്രസിദ്ധമായ നാമധേയം കെ. സി. കേശവപിള്ളയുടേതാണു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ "സദാരാമ" മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിലെ ഒരു നാഴികക്കല്ലാണു്. സദാരാമ ഒരു തമിഴ്കഥയാണു്. തമിഴിന്റെ അച്ചിൽ വാർത്ത സംഗീതനാടകവുമാണു്. കവിയും പണ്ഡിതനുമായിരുന്ന നാടകകൃത്തു് നാന്ദിശ്ലോകം മുതലായി ചിലതെല്ലാം സംസ്കൃതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിന്നെടുത്തു് സദാരാമയിൽ ചേർത്തിട്ടുണ്ടു്. സദാരാമ മുതൽ, കലാപരമായി അത്ര ഉയർന്നതല്ലെങ്കിലും വളരെ പ്രചാരം സിദ്ധിച്ച കുറെ നാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിലുണ്ടായി. കാലാന്തരത്തിൽ ഈ പ്രസ്ഥാനം കരുണ, ശാകുന്തളം, അനാർക്കലി മുതലായ കഥകളിൽക്കൂടി കടന്നു് സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളിലെത്തി. ഇന്നത്തെ മലയാളസംഗീതനാടകം തമിഴിന്റെ ശരിപ്പകർപ്പാണു്. സാഹിത്യപരമായി അവയെല്ലാം പരാജയമാണു്. എന്നല്ല, അവയുടെ സാമ്പത്തികശക്തികൊണ്ടു നല്ല ഗദ്യനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നതിനെ തടയുന്നുവെ

ങ്ങളെപ്പോലും പറയാം. എങ്കിലും മലയാളനാടകവേദിയിൽ അഭിനയകലയെ കൂറെക്കൂടി പരിഷ്കരിച്ചതിന് കേരളം തമിഴ് സംഗീത നാടകത്തോട് കടപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്.

പാശ്ചാത്യനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിന്ന് ആദ്യം കേരളത്തിനു കിട്ടിയ സംഭാവന കുറേക്കാലത്തെ ജീവിതത്തിനുശേഷം നിശ്ചലമായി. മലയാളനാടകം പുനർജീവിച്ചത് പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള രണ്ടാമത്തെ പ്രവാഹത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ്. ഇക്കുറി ഇംഗ്ലണ്ടിൽ നിന്ന്. സംസ്കൃതം പഠിച്ചവർ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നതുപോലെ, ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ചവർ ഇംഗ്ലീഷിലെ നാടകങ്ങൾ പരിഭാഷപ്പെടുത്തുവാൻ തുടങ്ങി. ഈ രീതിയിൽ മലയാളത്തിലേക്ക വന്ന എല്ലാ നാടകങ്ങളും വിജയകരമായിരുന്നു എന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. അവയെല്ലാംതന്നെ പരാജയപ്പെട്ടു എന്നു പറഞ്ഞാൽതന്നെ തെററായിരിക്കുകയില്ല. അഭിനയിക്കാനും വായിക്കാനും കൊള്ളാത്ത പരിഭാഷകളായിരുന്നു മിക്കതും. ഇംഗ്ലീഷ് നാടകങ്ങളിലെ സ്വാരസ്യം അന്നത്തെ പരിഭാഷകന്മാർ വേണ്ടത്ര മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നെന്നു തന്നെ തോന്നുന്നില്ല. ഷേക്സ്പീയറുടെ നാടകങ്ങൾ അന്നത്തെ കാലത്ത് മലയാളത്തിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്താൽ എങ്ങിനെയിരിക്കുമെന്ന് ഊഹിക്കാമല്ലോ. വ

ളർച്ചയെത്തിയ ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനം മറെറാരു ഭാഷയിലേക്കു് പറിച്ചുനടുക സാദ്ധ്യമല്ലെന്നു് പലക്കും തോന്നി. അനുകരണങ്ങളായിരുന്നു അടുത്ത പടി. അതും ചില പ്രഹസനങ്ങളുടേതുമാത്രം. അങ്ങിനെയാണു് സീ. വി. യുടെ പ്രഹസനങ്ങൾ ഉണ്ടായതു്. സീ. വി. തുടങ്ങിവെച്ച പ്രസ്ഥാനം ഈ. വി. പിന്തുടൎന്നു. അദ്ദേഹവും കറെ പ്രഹസനങ്ങൾ എഴുതി. അങ്ങിനെ വൈദഗ്ദ്ധ്യം നേടിക്കഴിഞ്ഞതിനുശേഷം അദ്ദേഹം ഷേക്സ്പീയറെ അനുകരിച്ചു് സീതാലക്ഷ്മി, രാജാകേശവദാസൻ മുതലായ നാടകങ്ങളെഴുതി. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സന്താനങ്ങളാണു്, വേലുത്തമ്പിദളവാ, കാൽവരിയിലെ കല്പപാദപം, ഹരിശ്ചന്ദ്രൻ മുതലായ നാടകങ്ങൾ. ഇംഗ്ലീഷിൽ നിന്നു് ഒട്ടനവധി നാടകങ്ങൾ, പറഞ്ഞും പറയാതെയും മലയാളത്തിലേക്കെത്തിയിട്ടുണ്ടു്. എല്ലാം വിജയകരമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ.

ആധുനികമലയാളനാടകത്തിൽ ഏററവുമധികം സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്തുന്നതു് ഇബ്സന്റെ നാടകങ്ങളാണു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പല നാടകങ്ങളും മലയാളത്തിലേക്കു വിവൎത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്. ചിലതെല്ലാം അനുകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാങ്കേതികരീതിയെ അനുഗമിച്ചു് രചിക്കപ്പെട്ടവയാണു് ശ്രീ. എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ. ബർനാർഡ്ഷായെ അനുകരിച്ചു് ആരും മലയാളത്തിൽ

നാടകമെഴുതിയിട്ടില്ല. വിദേശഭാഷകളുമായുള്ള സമ്പ ക്കത്തിന്റെ ഫലമായി മലയാളത്തിനു് സ്വന്തമായി ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനമുണ്ടായിട്ടുണ്ടു്. വിപുലമായ ഒരു നാടകസാഹിത്യം നമുക്കില്ല. എങ്കിലും ഉള്ളതിൽ ചിലതു് തീർച്ചയായും നല്ലവയാണു്. അതിനപ്പുറമേ, ഗതി മുന്നോട്ടാണെന്നു വിശ്വസിയ്ക്കുവാനുള്ള ലക്ഷണ ങ്ങളും കാണുന്നുണ്ടു്.

'കരുണ'യ്ക്കു മുമ്പും പിമ്പും

തീവ്രമായ നിരവധി വിമർശനങ്ങൾക്കു ശേഷവും മലയാളസംഗീതനാടകം നിലനില്ക്കുകയാണ്. അതിന്റെ അധമാവസ്ഥയിൽത്തന്നെ നിലനില്ക്കുകയുമാണ്. ഗണ്യമായ സാമ്പത്തിക വിജയം അതിനെ അനുഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വാസ്തവം മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ഒരു വൈകൃതമാണോ എന്നാലോചിക്കേണ്ടതാണ്. അതോ, സംഗീതനാടകത്തിനു സ്വയം ഒരു കലാശാഖയായി നിലനില്ക്കാൻ അവകാശമുണ്ടെന്നും, അതു മലയാളക്കരയ്ക്കു എന്തെങ്കിലും സേവനം ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നുമുള്ളതാണോ പരമാർത്ഥം? മലയാളസംഗീതനാടകത്തെ ഉദ്ധരിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്നവർക്ക് ഈ പ്രശ്നം ഒഴിച്ചുനിറുത്തുവാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്ത ഒന്നാണ്.

(മലയാളസംഗീതനാടകം ഒട്ടനേകം വിക്രിയകളുടെ രംഗമാണ്) ആവർത്തനമാവശ്യമില്ലാത്ത രീതിയിൽ അവ വിമർശിക്കപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞിട്ടുമുണ്ട്. പക്ഷേ, അതുകൊണ്ടു സംഗീതനാടകം നശിക്കുകയോ നന്നാവുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. അതു നന്നാവണമെങ്കിൽ അതിനു പററിയ മാർഗ്ഗങ്ങൾ നിർദ്ദേശിക്കുകയാണ്

വേണ്ടതു്. തകർത്തടിച്ച ഒരു ഖണ്ഡനം എഴുതിത്തള്ളുക എന്നതു്, പ്രായോഗികനിർദ്ദേശങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിക്കുന്നതിലും എളുപ്പമാണു്. സാധാരണയായി വിമർശനങ്ങൾ ഒന്നുംതന്നെ സംഗീതനാടകത്തെ സഹായിക്കുന്നില്ല. സംഗീതനാടകമെന്ന കലാസരണിയെപ്പററിയുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു തെററിദ്ധാരണയാണിതിനു കാരണം.

സംഗീതനാടകത്തെപ്പററി സാധാരണയായി പറയുന്ന വിമർശനമാണു് ഈ തെററിനെ തെളിയിക്കുന്നതു്. സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതം അധികമായിപ്പോകുന്നുവെന്നാണു് ഇന്നത്തെ പരാതി. പിന്നെ, സംഗീതനാടകം എന്താണു് ചെയ്യേണ്ടതു്? ഗദ്യനാടകവും, സംഗീതനാടകവും രണ്ടു കലാസരണികളാണെന്നും, രണ്ടിൻെറയും രൂപവും ലക്ഷ്യവും ഭിന്നമാണെന്നുമുള്ളതാണു് പരമാർത്ഥം. ഗദ്യനാടകം കളിക്കുന്നതിനിടയിൽ രണ്ടു രാഗവിസ്താരം നടത്തി ഹസ്തതാഡനം വാങ്ങിക്കുക എന്നതല്ല സംഗീതനാടകത്തിൻെറ ലക്ഷ്യം. ഗദ്യനാടകത്തിൽ ഗദ്യം ആശയവിനിമയത്തിനുള്ള ഉപകരണമായി ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നതുപോലെ സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതം പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ, ഗദ്യനാടകത്തിൽ ഇതിവൃത്തത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യവും സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതത്തിനു തന്നെയാണു്. വിവിധരസസമ്മിളിതമായ ഗാനങ്ങൾ കോർത്തിണക്കിയ ഒരു സംഗീതസദസ്സു മാത്രമാണു് സംഗീതനാടകം. ഇതിവൃത്തം രംഗങ്ങളെല്ലാം കോർത്തിടാനുള്ള ഒരു ചരടു മാത്രമാണു്. ഗദ്യനാടകഭ്രമ

ക്കാരുടെ വിമർശനങ്ങൾ സംഗീതനാടകക്കാർ ഗണ്യമാക്കേണ്ടതില്ല. ഇന്നത്തെ സംഗീതനാടകത്തിനുള്ള കുറവു സംഗീതം അധികമായിപ്പോകുന്നുവെന്നതല്ല; കുറഞ്ഞുപോകുന്നുവെന്നതാണ്. ഗദ്യമാണ് അതിരുകവിഞ്ഞുപോകുന്നത്. സംഗീതനാടകത്തിനു മാതൃകയായിഎടുക്കേണ്ടതു പാശ്ചാത്യസംഗീതനാടകങ്ങളാണ്. ഒപ്പെറാ (Opera) എന്നു പറയുന്ന ഈ നാടകങ്ങളിൽ സംഭാഷണം ഒട്ടുംതന്നെയില്ല. സംഗീതം യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ ആശയാവിഷ്ക്കരണത്തിന് ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നമാധ്യമല്ലാത്തതുകൊണ്ട്, അതുനാടകത്തിൽഉപയോഗിച്ചുകൂടാഎന്നു വാദിക്കുന്നതുംഅസംബന്ധമാണ്. അങ്ങനെ യാന്ത്രികമായ പ്രതിഫലനമില്ലെങ്കിൽ, സൗന്ദര്യമില്ലെന്നു വന്നാൽ, കലയേ ഇല്ലെന്നാവും. പ്രത്യേകിച്ചും സംഗീതനാടകത്തിന്, സ്വാഭാവികതയോടും റീയലിസത്തോടും ഏററവും കുറച്ചുകടപ്പാടേ ഉള്ളുതാനും. പരിപൂർണ്ണമായ സംഗീതമയമായ ഒരു രൂപത്തിലേയ്ക്കാണ് സംഗീതനാടകം ഉയരേണ്ടിയിരുന്നതു്. പക്ഷേ,പ്രത്യേക ചരിത്രപരിതസ്ഥിതികൾ ഈ ലക്ഷ്യത്തെ പരാജയപ്പെടുത്തുകയാണുണ്ടായതു്.

"സദാരാമ"യാണല്ലോ മലയാളത്തിലെ പ്രഥമ സംഗീതനാടകം. അതിൻെറ അച്ഛനമ്മമാരുമെല്ലാം തമിഴ് സംഗീതനാടകമായിരുന്നു. തമിഴ് സംഗീതനാടകത്തിൻെറ വിജയമാണ് മലയാള സംഗീതനാടകത്തിനു പ്രചോദനം നൽകിയതു്. ഈ വിജയത്തി

ന്റെ അടിസ്ഥാനം കഥാവസ്തുവോ, സംഭാഷണമോ, അഭിനയമോ ഒന്നുമല്ലായിരുന്നു. പാണ്ടിക്കാരന് അതു രസിച്ചേയ്ക്കാമെങ്കിലും, കോവിലന്റെ കഥ ആസ്വദിക്കാൻ മാത്രം അപരിഷ്കൃതനായിരുന്നില്ല മലയാളി. കേരളത്തിൽ വേലാമ്മാളുടെയും, ചെല്ലാമ്മാളുടെയും മാംസക്കൊഴുപ്പ് ഉത്തമ അഭിനയമായി തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടുകയുമുണ്ടായില്ല. മലയാളി തമിഴന്റെ നാടകം കാണാൻ പണംകൊടുത്തതു് നല്ല പാട്ടു കേൾക്കണമെന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തോടെയായിരുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ തമിഴ് സംഗീതനാടകം വിവിധരസങ്ങൾക്കനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലത്തോടുകൂടിയ ഒരു പാട്ടുകച്ചേരിയായിരുന്നു. അവയ്ക്കു നാടകരൂപം കിട്ടിയതിനു് കാരണമുണ്ടു്. ഒരു രാഗത്തിന്റെയോ ഗാനത്തിന്റെയോ രസം പൂർണ്ണമായി ആസ്വദിക്കുന്നതു സാധാരണക്കാരന് അല്പം വിഷമമാണു്. എന്നാൽ സന്തോഷമോ സങ്കടമോ മറ്റേതെങ്കിലും വികാരമോ നിറഞ്ഞ ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ അതു പാടിക്കേട്ടാൽ ആസ്വാദനം കുറെക്കൂടി സുഗമമാവും. ഈ ആശയം ശാസ്ത്രീയമായി വിശകലനം ചെയ്തല്ല ആദ്യകാലങ്ങളിലെ നാടകകർത്താക്കളും നടന്മാരും പ്രവർത്തിച്ചതു്. തമിഴനോടു താരതമ്യപ്പെടുത്തി നോക്കിയാൽ മലയാളിക്കു് സംഗീതവാസന കുറവാണു്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മലയാളസംഗീതനാടകം തമിഴിനേക്കാൾ താഴ്ന്നതായിരുന്നു. ഈ കുറവു നികത്താൻ ചെയ്ത പരിശ്രമം ഒരു പ്രത്യേക പ്ര

സ്ഥാനത്തെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണു് ചെയ്തതു്. കെ. സി. കേശവപിള്ള ഒരു ഗായക കവിയായിരുന്നതു കൂടാതെ സംസ്കൃത പണ്ഡിതനുമായിരുന്നു. തമിഴിനെ അനുകരിച്ചു് നാടകമെഴുതിയ കെ. സി. യുടെ കൃതിയിൽ സംസ്കൃതത്തിന്റെ രൂപങ്ങൾ കടന്നുകൂടി. നാന്ദി, ശ്ലോകങ്ങൾ, ഗദ്യസംഭാഷണം, ഭരതവാക്യം എന്നിങ്ങനെ പലതും, ഒരു തമിഴ് നാടകത്തോടു് ചേർത്തുണ്ടാക്കിയ കൃതിയാണ് 'സദാരാമ'. സംഗീതത്തിന്റെ കുറവു് ഗദ്യംകൊണ്ടും അഭിനയംകൊണ്ടും നികത്താനുള്ള ഒരു പരിശ്രമമായിരുന്നു അതു്. ചുരുക്കത്തിൽ സംഗീതനാടകവും ഗദ്യനാടകവും കൂട്ടിച്ചേർത്ത ഒരു പുതിയ ശാഖയാണു് മലയാളത്തിൽ ഉദയംചെയ്തതു്. "സദാരാമ" മുതൽ കരുണവരെ ഈ രൂപം പുരോഗമിക്കുകയാണു ചെയ്തതു്. ഈ ഗതിയുടെ ഏററവും ശ്രേഷ്ഠമായ സൃഷ്ടി "കരുണ" യാണു്. സാഗിതത്തിനും, സംഭാഷണത്തിനും, ഏക കാലത്തു പ്രാധാന്യം നൽകിയ ഒരു നാടകമതായിരുന്നു. ശ്രീ സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു പാടുമ്പോൾ കണ്ണു കണ്ടുകൂടാ എന്നും, സംസാരിക്കുന്നതു ചതുരവടിവിലാണു് എന്നും മററും ചില പത്രിവ വിമർശനങ്ങൾ ഉണ്ടു്. എന്തൊക്കെയാണെങ്കിലും മലയാള സംഗീത നാടകചരിത്രത്തിൽ ഏററവും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന വ്യക്തി അദ്ദേഹമാണു്. "കരുണ" മുതൽ മലയാളസംഗീതനാടകം അധഃപതിച്ചുതുടങ്ങി. അതു് അനിവാര്യമായിരുന്നു. മോരും മുതിരയുംപോലുള്ള ഈ വേഴ്ച പുരോഗതിക്കുള്ള മാർഗ്ഗമായിരുന്നി

ല്ലു. ഒന്നിന്റെ കുറവ് മററതുകൊണ്ടു നികത്തുക എന്ന പതിവ് അവ തമ്മിലുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ വൈരുദ്ധ്യംകൊണ്ടു് അധഃപതനത്തിലവസാനിച്ചു. നാടകക്കൂത്ത് പാട്ടിനും സംഭാഷണത്തിനും സമപ്രാധാന്യമുള്ള കഥകളെഴുതിപ്പോരുകയും. അഭിനയിക്കാനുള്ളവരു് ഏതെങ്കിലുമൊന്നുമാത്രമേ വശമാക്കിയിരിക്കൂ. (ശ്രീ: സെബാസ്റ്റ്യൻ മാത്രമാണു് രണ്ടിലും ഏതാണ്ടു് കുറെയെങ്കിലും കഴിവു കാണിച്ചിട്ടുള്ള ഏകനടൻ.) മൊത്തത്തിലുണ്ടായ ഫലം രണ്ടും അധഃപതിക്കയെന്നതായിരുന്നു. സംഗീതം ഏററവും മോശമായിത്തീർന്നു; സംഭാഷണം വളരെ കൃത്രിമവും. ഇങ്ങനെയാണു് സംഗീതനാടകം ഇന്നത്തെ വികൃതരൂപമായി രൂപാന്തരപ്പെട്ടതു്.

സംഗീതനാടകം ഉയരണമെങ്കിൽ അതു് ഒരിക്കൽകൂടി സംഗീതപ്രധാനമായിത്തീരണം: ഒന്നാമതായി, ഏതെങ്കിലും ഒരു കഥയെടുത്തു് ഒരു സാഹിത്യവിശാരദനെക്കൊണ്ടു പാട്ടുപോലെ എന്തെങ്കിലുമെഴുതിച്ചു് സംഗീതനാടകമുണ്ടാക്കുന്ന പതിവു നിറുത്തണം. അത്തരം പാട്ടുകൾ ശരിയായ രാഗത്തിൽ പാടിയാൽ വാക്കുകൾ കുറെയൊക്കെ ഒടിക്കേണ്ടിവരും. വാക്കുകളെ സംരക്ഷിക്കാനുള്ള പരിശ്രമം അവതാളത്തിലും കലാശിക്കും. കുറെയെങ്കിലും പാടാൻ കഴിവുള്ളവരാണു് പാട്ടെഴുതേണ്ടതു്. അവർതന്നെ കഥയും എഴുതണം. സംഭാഷണം മിക്കവാറും വർജ്ജിക്കണം. കഥ ഏതാണ്ടു

മുഴുവനും സംഗീതംകൊണ്ടുതന്നെ പറയണം. അതിനാവശ്യമെന്നുവന്നാൽ കഥയുടെ ഉപക്രമമോ മറവുവിശദീകരണങ്ങളോ രംഗത്തുവന്നു പാട്ടായിത്തന്നെ പറയുന്ന പാത്രങ്ങളുമുണ്ടാകാം. അതിലൊന്നും സ്വാഭാവികത നോക്കേണ്ടതാവശ്യമില്ല. ആത്മഗതം പാടില്ല എന്നതും സംഗീതനാടകത്തെ ബാധിക്കുകയില്ല. ആത്മഗതമില്ലെങ്കിൽ നല്ല പാട്ടുപാടാൻ അവസരമേ ഉണ്ടാകുന്നതല്ല. സംഗീതരൂപത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കാവുന്ന വികാരങ്ങൾ മാത്രമേ സംഗീതനാടകത്തിൽ ഉണ്ടായിരിക്കാവൂ. കഥ ഒരു ഗാനത്തിൽനിന്നു മറ്റൊന്നിലേയ്ക്കു സംക്രമിച്ച്, അങ്ങിനെ പോകണം.

(രണ്ടാമതൊന്നുള്ളതു നടന്മാർക്കു നന്നായി പാടാൻ അറിഞ്ഞിരിക്കണമെന്നതാണ്.) രാഗവിസ്താരം കുറെയൊക്കെ ആകാമെങ്കിലും അതു കാണികളെ മുഷിപ്പിക്കുന്നതാകരുത്. ഇന്നു നമ്മുടെ നാടകവേദിയിൽ ഹിന്ദിഗാനങ്ങളുമായി പ്രവേശിക്കുന്നവർ പ്രായേണ അതിലെ അക്ഷരങ്ങളും രാഗവും ഒരുപോലെ തെററിക്കാറുണ്ട്. സാധാരണയായി അഭിനയവിദഗ്ദ്ധന്മാരെ അന്വേഷിച്ചു പോകുന്ന ഒരു പതിവാണുള്ളതു്. നമുക്കു വേണ്ടതു് കൂടുതൽ ഭാഗവതർമാരെയാണു്. അവരെപ്പിടിച്ചു തലമുടിവെട്ടിച്ച്, ഫയൽമാൻ ഷർട്ടൂരി മനുഷ്യവേഷത്തിൽ രംഗത്തിറക്കണമെന്നുമാത്രം. ധ്രുവററുകൾ (സംഭാഷണഗാനം) നാടകത്തിനു് ഒരു ഒന്നാംതരം അലങ്കാരമാണു്. പക്ഷേ, രണ്ടുപേർതമ്മിൽ കലഹിക്കുന്നതിനും മററും അതുപയോഗിക്കരുതെന്നുമാത്രം.

മൂന്നാമത്തെ കാര്യം പശ്ചാത്തലമാണ്. പേരെഴുതി ഒട്ടിച്ച ഹാർമ്മോണിയവും കസവു തുപ്പട്ടാവുമായി രംഗത്തിന്റെ മുമ്പിൽവന്ന സ്ഥാനമുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഹാർമ്മോണിസ്റ്റിനെ രംഗത്തുനിന്ന് ആദ്യമായി ഓടിക്കണം. ആ ഹാർമ്മോണിയവും എടുത്തു പുറത്തെറിയണം. ഫിഡിൽ, ക്ളാർനററ് മുതലായ നല്ല ഏഴോ എട്ടോ ഉപകരണങ്ങളുള്ള ഒരു സംഗീതസംഘമില്ലാതെ സംഗീതനാടകം നന്നാക്കാൻ കഴിയുന്നതല്ല. പാട്ടുകൾക്കു പിന്തുണ നൽകുന്നതു കൂടാതെ അവർ സാധാരണയായി പശ്ചാത്തലസംഗീതം കൊടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കണം. നടന്മാരുടെ മുമ്പിൽ വന്നിരുന്ന കാണികളെ കഷ്ടപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തുകൂടാ. പശ്ചാത്തലസംഗീതം കൊടുക്കുന്നതു കഥാഘട്ടത്തിന് അനുയോജ്യമായ വികാരത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതായിരിക്കണമെന്നുകൂടി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. ഇന്നത്തെ രംഗത്ത് ഉപകരണങ്ങളുടെ ശബ്ദമല്ലാതെ ഒന്നും കേട്ടുകൂടാ. ശരിയായ പശ്ചാത്തല സംഗീതമാണെങ്കിൽ പാട്ടിന്റെ ശബ്ദത്തിൽനിന്ന് താഴെയേ അതു നിൽക്കുകയുള്ളൂ. സൈഗാളിന്റെയും പങ്കജമല്ലിക്കിന്റെയും ഗാനങ്ങൾക്കു കൊടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ രീതി ഒരു നല്ല മാതൃകാപാഠമാണ്. സംഗീതനാടകം മലയാളക്കരയിലെന്നു മാത്രമല്ല തമിഴ്നാട്ടിലും അധഃപതിക്കാൻ മറ്റൊരു കാരണംകൂടിയുണ്ട്. കർണ്ണാടകസംഗീതം മെലഡി (Melody)യുടെ ഉച്ചകോടിയിൽ എത്തിയിട്ടു കാലം കുറെയായി. കാര്യമായ ഒരു വളർച്ചയും അതി

ന്നു കാണുന്നില്ലെന്നതുകൊണ്ടു മെലഡി എന്ന മാർഗ്ഗത്തിൽക്കൂടി ഇനി മുന്നോട്ടു പോകാൻ വഴിയില്ല എന്നു തോന്നിക്കുന്നുണ്ടു്. അതു ശരിയാണെങ്കിലും, അല്ലെങ്കിലും, നമ്മുടെ സംഗീതത്തിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും നാടകത്തിൽ, കുറെ ഹാർമണി (Harmony) കൂടി കൊണ്ടുവരേണ്ടതു് ആവശ്യമാണു്. പലർകൂടി ഒരുമിച്ചു പാടുന്ന ഏർപ്പാടുപോലും നമ്മുടെ നാട്ടിലില്ലാതായിരിക്കുന്നു. ഇതു നാടകത്തിനു് അത്യന്താപേക്ഷിതവുമാണു്. ഇങ്ങനെ (സംഗീതം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും, ഗുണാക്കുകയും, ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രമേ മലയാളസംഗീതനാടകം ഉയരുകയുള്ളു.)

സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതമാണു് പ്രധാനമെന്നു പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു് കഥ എന്തുമാകാം എന്നർത്ഥമില്ല (സംഗീതനാടകത്തിലെ കഥയ്ക്കു ചില സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതുണ്ടു്. (സംഗീതംകൊണ്ടുതന്നെ മുഴുവനും പറഞ്ഞു തീർക്കാവുന്ന തരത്തിൽ ലളിതമായ കഥകളാണു് സംഗീതനാടകത്തിനു പററിയതു്.) ഒരു മഹത്തായ ഇതിവൃത്തത്തിനു മാത്രമേ ഈ കഴിവുണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളു. എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാകുന്ന ഒരു സംഘട്ടനമായിരിക്കണം വിഷയം. ഉന്നതസ്ഥാനത്തിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണു് സംഗീതനാടകത്തിൽ ശോഭിക്കുന്നതു്. സാധാരണയായി ചരിത്ര നാടകങ്ങളും പുരാണകഥകളും സംഗീതനാടകത്തിൽ വിജയിക്കുന്നതിന്റെ രഹസ്യം ഇതാ

ണ്. അതുകൊണ്ടു മറെറാരു വിഷയവും സ്വീകാര്യമല്ലെന്നർത്ഥമില്ല. ഈ കാര്യത്തിലും "കരുണ" ഒരു വിപ്ളവത്തെ കുറിക്കുന്നുണ്ടു്. കോവിലൻേറയും അക്ബറിൻേറയും അടുത്തുനിന്നു നാടകം അരസികനും മൊട്ടത്തലയനുമായ ഉപഗുപ്തൻെറ അടുത്തേയ്ക്കിറങ്ങിയതു് ഒരു വലിയ പരിവർത്തനമായിരുന്നു. ദൈവങ്ങളുടേയും, രാജാക്കന്മാരുടേയും കാമചേഷ്ടകൾമാത്രം നാടകവസ്തുവായി ഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന കാലത്തു് ഒരു ഉന്നതാദർശം രംഗപ്രവേശം ചെയ്യിച്ചതു് ഒരു വിപ്ളവം തന്നെ. ഉപഗുപ്തൻെറ ഭക്തിയും, വാസവദത്തയുടെ പ്രേമവും എല്ലാം ഒരു സംഗീതനാടകത്തിനു വേണ്ടത്ര ശക്തിയോടുകൂടിയ വികാരങ്ങളാണു്. പക്ഷേ, "കരുണ"യ്ക്കുശേഷം കഥാവസ്തുവും അധഃപതിക്കുകയാണു് ചെയ്തതു്. "യാചകി"യിലും മററും ഉൽകൃഷ്ടവും സുന്ദരവും ആയ കഥാവസ്തു സ്വീകരിക്കാൻ യത്നിച്ചുകാണുന്നുണ്ടു്. പക്ഷേ നാടകകൃത്തിൻെറ ശേഷിക്കുറവുകൊണ്ടാണെന്നു തോന്നുന്നു, അതും പരാജയപ്പെടുകയാണു് ചെയ്തതു്. മററു നാടകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചാണെങ്കിൽ, ലോകത്തുള്ള എല്ലാ രസങ്ങളുംകൂടി കാണികൾക്കു് ഒരുമിച്ചു വിളമ്പിക്കൊടുക്കുവാനുള്ള ഒരു യത്നമാണു് അവയിൽ കാണുന്നതു്. മനഃശാസ്ത്ര പാഠങ്ങളോ വളഞ്ഞുപുളഞ്ഞ കഥാഘടനയോ സംഗീതനാടകത്തിനു പററിയതല്ല. "മായ", "സ്ത്രീ" എന്നീ നാടകങ്ങളിലെ മനഃശ്ശാസ്ത്രം ശരിയായിരുന്നെങ്കിൽപ്പോലും അവ പരാജയപ്പെട്ടുമായിരുന്നു. പാട്ടു കേൾ

ക്കുന്നതിന്നിടയിൽ ശാസ്ത്രവിചാരത്തിന്നവസരമില്ല. കഥ തുടങ്ങുമ്പോൾ തെണ്ടിയായി പ്രവേശിക്കുന്ന നടൻ അവസാനം അരഡസൻ കൈത്തോക്കുകളായി പ്രവേശിച്ച താൻ രാജകുമാരനാണെന്ന പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നതിവൃത്തം സാഹിത്യത്തിലെന്നതുപോലെതന്നെ നാടകത്തിലും അനാശാസ്യമാണു്. "സുപ്രഭ"യിലും "സാഫല്യ"ത്തിലും നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ ഏതെങ്കിലും അപസർപ്പകകഥയ്ക്കു പററിയതായിരിക്കാം; സംഗീതനാടകത്തിൽ അവയ്ക്കു സ്ഥാനമില്ല, തീർച്ച. കുറെ സമുദായശാസ്ത്രം തിരുകിച്ചേർത്തുവെന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം "സുഹൃത്തും", "ജാതി"യും പുരോഗമന നാടകങ്ങളാകയില്ല; സംഗീതനാടകങ്ങളുമാകയില്ല.

സംഗീതനാടകങ്ങളെ ബാധിച്ചിരിക്കുന്ന മറെറാരു രോഗം, മെലോഡ്രാമായുമായി രംഗത്തു ചാടിവീഴുന്ന വില്ലനം, കൊമേഡിയനുമാണു്. സാധാരണയായി ഇവരെ രണ്ടുപേരെയും തിരിച്ചറിയാൻ വിഷമമാണു്. നീചപാത്രത്തിന്നു് ഏതു നാടകത്തിലും സ്ഥാനമുണ്ടു്. പക്ഷേ, ഇന്നത്തെ വില്ലന്മാർ സദസ്യരെ ചിരിപ്പിക്കുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്. ഫലിതമാണെങ്കിൽ അതു പലപ്പോഴും ആഭാസമായിത്തീരാറുണ്ടു്. ഇക്കാര്യത്തിൽ നാടകകൃത്തും നടനും ഒരുപോലെ ശ്രദ്ധിക്കുകയല്ലാതെ മാർഗ്ഗമില്ല. സംഭാഷണം കുറയുന്നതോടുകൂടി മെലോഡ്രാമായും മററും കുറഞ്ഞുകൊള്ളുമെന്നതാണു് ആശ്വാസം.

മലയാളസംഗീത നാടകങ്ങളെപ്പററിയുള്ള മ

റൊരു വിമർശനത്തെപ്പററിയും ഒരു വാക്കു പറയേണ്ടതുണ്ടു്. സംഗീതനാടകവേദിയിലെ സ്ത്രീകളുടെ സന്മാർഗ്ഗത്തെപ്പററിയാണതു്. നാടകം കണ്ടു രസിച്ചു തിരിച്ചുപോകുന്ന വഴിയാണു് ഈ വിമർശനങ്ങൾ പുറപ്പെടുന്നതു്. നടികൾക്കു സന്മാർഗ്ഗബോധമില്ലെന്നുതാണു് ആരോപണത്തിന്റെ ചുരുക്കം. ഈ വിമർശകന്മാരുടെ ആത്മനിയന്ത്രണത്തിന്റെ ബലഹീനതകൊണ്ടാണു് മിക്കവാറും അവരങ്ങനെ പറയുന്നതെന്നതു പോകട്ടെ, സ്ത്രീകളെ മാത്രമാണു് അവർ വിമർശിക്കുന്നതെന്നും പോകട്ടെ, സാധാരണക്കാരനു് എന്താണു് ഇതിനെപ്പററി പറയാനുള്ളതു്? അസാന്മാർഗ്ഗിക നടപടികൾ തെററുതന്നെ. നടികളിൽ പലരും അങ്ങിനെയൊക്കെയാണെന്നും വരാം. പക്ഷേ നാടകം കാണുകയും വേണം അവരെ അധിക്ഷേപിക്കുകയും വേണം എന്ന ഏർപ്പാടു മനസ്സിലാകാത്ത ഒന്നാണു്. അവർ നാടകവേദിയെ അശുദ്ധമാക്കുന്നെങ്കിൽ ഈ വിമർശകന്മാർ അവരുടെ സ്വന്തം സ്ത്രീജനങ്ങളെ രംഗത്തിറക്കി ആ കലാവിഭാഗം ശുദ്ധീകരിക്കുകയാണു് വേണ്ടതു്. ഇന്നത്തെ നടികളുടെ ഉദ്ദേശം പണമുണ്ടാക്കുക മാത്രമായിരിക്കാം. എന്തായാലും അവർ അത്രതന്നെ സുഖകരമല്ലാത്ത ഒരു ജീവിതം നയിച്ചു് ഒരു കലയെ നിലനിറുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനു നമ്മുടെ കൃതജ്ഞതയർഹിക്കുന്നുണ്ടു്. തൊട്ടാൽ പൊട്ടുന്ന സന്മാർഗ്ഗഭാണ്ഡവുമായി നാടകമെന്നു കേട്ടാൽ ഞെട്ടി വിറച്ചു് അടുക്കളയ്ക്കകത്തു കയറുന്ന നമ്മുടെ കൊച്ചമ്മമാരെ

ക്കാൾ സന്മാർഗ്ഗം നിർഭാഗ്യവതികളായ ഈ നടികൾക്കു തന്നെയാണ്. നടികളുടെ പ്രണയകഥകളും സംഗ്രഹിച്ച്, ആഭാസമായ അഭിപ്രായ പ്രകടനങ്ങളും നടത്തി രസിക്കുന്ന വിമർശകന്മാരും അധികം ഞെളിയേണ്ടതില്ല. ഈ അവസ്ഥയ്ക്കു പരിഹാരമുണ്ടാകണം. ഇന്ന് ഈ ദുഃസ്ഥിതി നിലനിന്നു വരുന്നതിന്റെ കാരണം നാടകപ്രസ്ഥാനം ചില വ്യക്തികളുടെ വ്യവസായമായിരിക്കുന്നുവെന്നതാണ്. അതിൽ ചെന്നുപെട്ടുകഴിഞ്ഞിട്ട് "കമ്പനി പ്രൊപ്രൈറ്ററു"ടെ ഹിതങ്ങളെ ചെറുത്തുനിൽക്കണമെന്നു പറയുന്നതു് അങ്ങനെ നടക്കുന്ന കാര്യമല്ല. സ്ത്രീകൾക്കു നാടകവേദിയിൽ രക്ഷ കിട്ടണമെങ്കിൽ നാടകം കലാസംഘടനകളുടെ ഉത്സാഹത്തിൽ നടത്തുന്ന പതിവുണ്ടാകണം. സ്ത്രീകളെ വശപ്പെടുത്താൻ മാത്രമായി ചിലർ നാടകക്കമ്പനികൾ നടത്തുന്നുവെന്നും കേട്ടിട്ടുണ്ട്. സമുദായം ഒട്ടാകെ രസിക്കുന്ന ഒരു കലയാണ് നാടകം. അതിൽ പങ്കെടുക്കുന്നതു തെറ്റാണെങ്കിൽ രസിക്കുന്നതും തെറ്റാണല്ലോ. വീട്ടിലുള്ള സ്ത്രീകളെ നാടകം കാണാൻ കൊണ്ടുപോകാമെങ്കിൽ അഭിനയിക്കുവാനും അനുവദിയ്ക്കേണ്ടതാണ്.

നാടകവും ഇതരകലകളും

മററു കലകളുമായി ഇത്രയധികം ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന കലാരൂപം നാടകത്തെപ്പോലെയുണ്ടോ എന്ന് സംശയമാണ്. അഭിനയം, സംഗീതം, വാദിത്രം, നൃത്തം, ചിത്രണം മുതലായ എല്ലാ കലകളും നാടകരംഗത്ത് സമ്മേളിക്കുന്നു; അവയെല്ലാം പശ്ചാത്തലം നിർമ്മിക്കുന്നതിന് സാഹിത്യവും. ഒരു നല്ല നാടകാഭിനയമെടുത്ത് വിശകലനം ചെയ്താൽ ഈ ഭിന്നഘടകങ്ങൾ എവിടെയെല്ലാം, എങ്ങിനെയെല്ലാം, നാടകത്തിന്റെ വിജയത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്നുവെന്ന് മനസ്സിലാകും.

സാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം പ്രത്യേകം പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. എങ്കിലും, ഇന്ന് അഭിനയിച്ചുകാണാറുള്ള പല വികൃതികളും കാണുമ്പോൾ നാടകത്തിന് അടിസ്ഥാനം ഒരു സാഹിത്യകൃതിയാണ് എന്ന് ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതാണെന്ന് മനസ്സിലാകും. നടന്മാരും യവനികകളും കുറെ 'വസ്ത്രമട്ടു'കളുമുണ്ടെങ്കിൽ നാടകമായി എന്നാണുവച്ചിട്ടുള്ളത്. രണ്ടായിരവും മൂവായിരവും രൂപാ പിരിയുന്ന ചില പ്രദർശനങ്ങളിൽ നാടകകൃത്തിന് അഞ്ചുരൂപാ പ്രതിഫലം കൊടുക്കുന്ന ഒരേർപ്പാടിനെപ്പററി കേട്ടിട്ടുണ്ട്. അതാണ് നാടകകൃ

ത്തിന് കൊടുത്തിട്ടുള്ള പ്രാധാന്യത്തിന്റെ അളവും. ഏഴാംക്ലാസ്സുവരെ പഠിച്ച ആർക്കും ഒരു നാടകമെഴുതാം എന്ന നിലയാണിന്നുള്ളത്. ഒരു നിബന്ധം മാത്രമേയുള്ളൂ, നാടകം ഒരു നല്ല സാഹിത്യകൃതിയായിരുന്നുകൂടാ! നമ്മുടെ രംഗവേദിയുടെ പുരോഗതി ആദ്യമായി വേണ്ടതു് നാടകം പ്രാഥമികമായി ഒരു സാഹിത്യകൃതിയാണെന്നു് മനസ്സിലാക്കുക എന്നതാണു്.

വാഗ്മിതാകലയുടെ ബഹുമുഖമായ പ്രകടനമാണു നാടകത്തിൽകാണുന്നതു്. സകല സംഭവങ്ങളും വികാരങ്ങളും സംഭാഷണം കൊണ്ടാണല്ലോ നാടകീയമാക്കിത്തീർക്കുന്നതു്. ഈ സംഭാഷണം വെറുതേ നിർവ്വികാരമായി ഗുണനപ്പട്ടികചൊല്ലുന്നതുപോലെ അങ്ങു് ഉരുവിട്ടാൽ അതു് നാടകം ആകയില്ല. സംഭാഷണത്തിനും ചില ആരോഹണാവരോഹണങ്ങളുണ്ടു്. അതുകൊണ്ടു മാത്രമേ പ്രേക്ഷക ഹൃദയങ്ങളിൽ വികാരങ്ങളെ ഉണർത്തിവിടാൻ കഴിയൂ. ഈ തത്ത്വം ഗദ്യനാടകത്തിനും സംഗീതനാടകത്തിനും ഒരുപോലെ സാധ്യമാണു്.

ഗദ്യനാടകത്തിൽ സംഗീതത്തിനു് സ്ഥാനം എവിടെ എന്നും ശങ്കിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ നാടകത്തിലെ സംഭാഷണം എപ്പോഴും വാഗ്മിതത്തിന്റെ രീതിയിലായിരിക്കുകയില്ല എന്നോർമ്മിയ്ക്കേണ്ടതാണു്. വീരം, രൗദ്രം മുതലായ ഭാവങ്ങൾ വാഗ്മിതത്തിന്റെ സഹായത്തോടെയാണു് പ്രകടിപ്പിയ്ക്കപ്പെടുന്നതു്. പ

ക്ഷേ കരുണം, ശൃംഗാരം, മുതലായവയിൽ സംഭാഷണം ഭാഷയിലും സ്വരത്തിലും സംഗീതമയമായിത്തീരുന്നതു കാണാം. "ആ മുഗ്ദ്ധഗാനം, മനോഹരഗാനം, സനാതനഗാനം ശ്രവിച്ച് അതിന്റെ വിശാലപ്രേമലഹരിയിൽ മനംമയങ്ങി അതു പാടിയ പുംസ്കോകിലമെങ്ങെന്നു് തേടിപ്പോയതാണു് ഞാൻ സോദരീ." (കാൽവരിയിലെ കൽപ്പപാദപം) ഈ വാചകമെങ്ങിനെയാണു് വെറും ഗദ്യത്തിലുച്ചരിക്കുക. അത്തരം സംഭാഷണങ്ങൾക്കു് പ്രത്യേകിച്ചൊരു താളവും രാഗവും നിർണ്ണയിക്കാൻ വയ്യാ. സംഗീതശാസ്ത്രം അതിനെ അംഗീകരിക്കയുമില്ല. എന്നിരുന്നാലും, നീണ്ടും കുറുകിയും, ഉയർന്നും താഴ്ന്നും വരുന്ന ആ ശബ്ദങ്ങളിൽ സംഗീതത്തിന്റെ ആത്മാവു് കുടികൊള്ളുന്നു. ഒന്നുമാത്രം സൂക്ഷിക്കേണ്ടതുണ്ടു്. ഈ രീതി അതിരുകടന്നുപോയാൽ അക്ഷന്തവ്യമായ കൃത്രിമത്വമായിരിക്കും ഫലം.

നാടകാഭിനയത്തിൽ നൃത്തത്തിനും അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു സ്ഥാനമുണ്ടു്. രംഗങ്ങളുടെയിടയിൽ ഓരോ നൃത്തം നടത്തുന്ന ഏർപ്പാടല്ല ഇവിടെ വിവക്ഷിക്കുന്നതു്. നാടകത്തിനിടയിൽ നൃത്തം അസ്ഥാനത്താണു്. നാടകത്തിൽ നൃത്തത്തിനുള്ള സ്ഥാനം നേരിട്ടല്ല, നടന്മാരുടെ പരിശീലനത്തിലാണു് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതു്. നമ്മുടെ ഏററവും നല്ല നടന്മാരെ അഭിമുഖീകരിയ്ക്കുന്ന ഒരു പ്രശ്നമാണു് കൈകളും കാലുകളും കൊണ്ടു് എന്തു ചെയ്യണമെന്നതു്. കുറച്ചധികം സമ

യം ഒന്നും ചെയ്യാനില്ലാതെ നിന്നാൽ കൈകൾ ഒരു വ ലിയ ഭാരമായിത്തീരും. നാണം കുണുങ്ങുന്ന സ്ത്രീകൾ സാരിത്തുമ്പ് ചുരുട്ടുന്നതുപോലെ ചിലപ്പോൾ പുരുഷന്മാരും ചെയ്തുപോകുന്നു. ആ കൈകൾ നിയന്ത്രിച്ച് സ്വാഭാവികമായി വയ്ക്കുവാൻ നൃത്തത്തിലെ അനുഭവങ്ങൾ സഹായിക്കും. നൃത്തമിഴനെപ്പോലെ കൈകളെപ്പോഴും മുന്നോട്ടു നീട്ടി അഭിനയിച്ചാൽ കുട്ടികളുടെ അഭിനയഗാനമാണെന്നു തോന്നും. കൈകൾ മാത്രമല്ല, ശരീരം മുഴുവനും, പ്രത്യേകിച്ച് കാലുകളും ഒരു പ്രശ്നമാണ്. കുറെയധികം സമയം ഒരു സ്ഥലത്തു തന്നെ നിൽക്കേണ്ടിവരുന്ന നടൻ, ഒരു കാലിൽനിന്ന് ഭാരം മറ്റേക്കാലിലേക്ക മാററിയും വളഞ്ഞൊടിഞ്ഞും മററും നിൽക്കുന്നതു കാണാം. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല, നടക്കുമ്പോഴും ആത്മവിശ്വാസവും സ്വാഭാവികതയും വരുത്തുവാൻ നൃത്തത്തിന്റെ രീതികൾ സഹായിക്കും. നൃത്തത്തെ അനുകരിച്ച് പദം വയ്ക്കുന്നതുകൊണ്ടല്ല, മുഴുവൻ ശരീരവും നിയന്ത്രണാധീനമാക്കുന്നതെങ്ങിനെയെന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നതുകൊണ്ട് ശരിയായി അഭിനയിക്കാൻ കഴിവുള്ള ഏതു നടന്റെയും ചലനങ്ങൾക്കും അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾക്കും നൃത്തത്തിന്റെ മെയ് വഴക്കമുണ്ടായിരിക്കും.

രംഗസജ്ജീകരണത്തിലാണ് നാട്യകലയും ചിത്രകലയുമായി സമ്മേളിക്കുന്നത്. അഭിനയിക്കപ്പെടുന്ന നാടകത്തിന്റെ വൈകാരികപശ്ചാത്തലം തന്നെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന യവനികകൾ ഉണ്ട്. നാടകവേദി പൂ

ന്നുവളർച്ചയെത്തിയ സ്ഥലങ്ങളിൽ യവനികാനിർമ്മാണം കലയുടെ ഒരു പ്രത്യേകവിഭാഗമായി വളർന്നുകഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഈ ബോധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം രൂപങ്ങൾക്ക് പ്രത്യേകവികാരങ്ങൾ ജനിപ്പിക്കാൻ ശക്തിയുണ്ടെന്നുള്ള വിശ്വാസമാണ്. വർണ്ണങ്ങൾക്കും ഈ ശക്തിയുണ്ടെന്നാണ് ആധുനികചിത്രകാരന്മാരുടെമതം. അവരുടെ തത്വത്തെ ആസ്പദമാക്കി അവർ നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള യവനികകൾ വളരെ വിജയകരമായി കാണാറുമുണ്ട്. ഈ ചിത്രണസാമർത്ഥ്യം തന്നെ മേക്കപ്പിലേക്കും വസ്ത്രധാരണത്തിലേക്കും വ്യാപരിക്കുന്നുണ്ട്.

ഈ ഭിന്നഘടകങ്ങൾ ഓരോന്നും ഉത്തമമായിരുന്നാൽ മാത്രം പോരാ, നാടകാഭിനയം വിജയപ്രദമാകുവാൻ. ഇവയിലേതെങ്കിലും ഒന്നിന്റെയോ പലതിന്റെയോ ഗുണമല്ല, അവയെല്ലാം കൂടി എത്രയധികം ഒത്തിണങ്ങിയിരിക്കുന്നു എന്നാണ് നോക്കേണ്ടത്.

നാടകീയവീക്ഷണം

കഥാഗ്രന്ഥനത്തിലും പാത്രസൃഷ്ടിയിലും സംഭാഷണരചനയിലും പ്രായേണ വൈദഗ്ദ്ധ്യം കാണിക്കാറുള്ള പല സാഹിത്യകാരന്മാരും നാടകങ്ങളെഴുതി പരാജയപ്പെട്ടു് പിന്മാറുന്ന കാഴ്ച സാധാരണയാണു്. തോററിട്ടും പിന്മാറാതെ പിന്നെയും ആ തൊഴിലിൽ ആരെങ്കിലും തുടരുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതു് അവരുടെ കലാസ്വഭാവശക്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള ചോദ്യചിഹ്നമെന്നല്ലാതെ മററൊന്നും തെളിയിക്കുന്നില്ല. ചിലർ നടന്മാരെയും മററു ചിലർ പ്രേക്ഷകരെയും കുററപ്പെടുത്തി തൃപ്തി അടയാറുണ്ടു്. പക്ഷേ, നാടകം പരാജയപ്പെട്ടുവെന്നതാണു് പരമാർത്ഥം. ഇങ്ങിനെ, ഒരു സാഹിത്യവിഭാഗത്തിൽ വിജയം കരസ്ഥമാക്കിയവർ മററൊന്നിൽ ചെല്ലുമ്പോൾ പരാജയപ്പെടുന്നതെങ്ങിനെയെന്നാണിവിടെ പരിശോധിക്കുന്നതു്.

സാധാരണയായി കഥാകൃത്തുകൾക്കാണു് ഈ പരാജയം സംഭവിക്കുക. അതിനു തക്കതായ കാരണവുമുണ്ടു്. കഥയുടെ സാങ്കേതികരീതികളുമായി അവർ നാടകത്തെ സമീപിക്കുന്നു. നാടകത്തിലും ഒരു കഥയുണ്ടെന്നുള്ള വസ്തുതയാണു് ഈ അബദ്ധത്തിനു് പ്രേരകമായിരിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ നാടകത്തിന്റെ സാങ്കേ

തികരീതി കുറേക്കൂടി സങ്കീർണ്ണമാണ്; അതിലും പ്രധാനമായി, അത് കഥയുടേതിൽ നിന്ന് ഭിന്നമാണ്. ഇതു മറന്ന് കഥാകഥന സമ്പ്രദായം നാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചുനോക്കുന്നതാണ് പരാജയത്തിന്റെ കാരണം.

കഥയിലെന്താണു ചെയ്യുന്നത്? ഏതെങ്കിലും ഒരാശയം എങ്ങിനെയോ സ്വീകരിയ്ക്കുന്നു. അതിനു ചുററും കുറെ സംഭവങ്ങൾ, പരിതസ്ഥിതികൾ മുതലായവ അടുക്കുകയാണടുത്തപടി. പാത്രങ്ങൾക്ക് വ്യക്തരൂപം കൊടുക്കുന്നതും ഈ പതനത്തിലെ ജോലിയാണ്. ഇങ്ങിനെ ഒരു ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞാൽ അതു പറഞ്ഞൊപ്പിക്കുന്ന പണിയായി. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ സംഭാഷണത്തിൽ ഒരാൾ മററൊരാളോട് ഒരു സംഭവം വിവരിച്ചു പറയുന്ന രീതിയിൽ കഥ പറഞ്ഞൊപ്പിച്ചാൽ കഥാകഥനവും കഴിഞ്ഞു. കേൾവിക്കാരൻ മുഷിയാതെ, രസം കെടുത്താതെ, പറയണമെന്നു മാത്രമേ അവിടെ നിർബ്ബന്ധമുള്ളു. ഒരു പാത്രത്തിന്റെ ഹൃദയത്തിലേയ്ക്ക് ചുഴിഞ്ഞിറങ്ങാൻ കഥാകൃത്തിനവകാശമുണ്ട്. വേണ്ടിവന്നാൽ ഒരു പാത്രത്തെക്കൊണ്ട് 'കുമ്പസാരം' നടത്തിയ്ക്കുന്നതിനും വിരോധമില്ല. എന്നല്ല, കഥയിൽനിന്ന് ഒഴിച്ചുനിറുത്തേണ്ടതായി യാതൊന്നും ഈ ഭ്രമവത്തില്ല. സംഭവ്യമോ അസംഭവ്യമോ, ഭൂതമോ ഭാവിയോ എന്തുമാകാം. ഇത്ര വളരെ വിസ്തൃതമായ ഒരു രംഗത്തുനിന്നും നാടക

ത്തിലെത്തുമ്പോൾ ഒരു കഥാകാരന് ഇടുങ്ങിയ ഭിത്തികളാണ് അനുഭവപ്പെടുക. അങ്ങിനെ തോന്നിയില്ലെങ്കിൽ അയാൾക്ക് നാടകമെന്തെന്നറിഞ്ഞുകൂടെന്നർത്ഥം. അങ്ങിനെയുള്ള ചിലരും അവരുടെ കഥകൾ നാടകം ആക്കാറുണ്ട്. ഇതിവൃത്തവും പാത്രങ്ങളും രംഗങ്ങളുമെല്ലാം കഥയിലേതുതന്നെ. വർണ്ണനകളെല്ലാം രംഗനിർദ്ദേശങ്ങളായും മററുള്ളവയെല്ലാം സംഭാഷണമായും രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. അങ്ങിനെ ഒന്നാം അദ്ധ്യായം ഒന്നാം രംഗമായി. പിന്നെ അങ്ങോട്ടെഴുതാൻ യാതൊരു വിഷമവുമില്ല. അവസാന രംഗത്തിൽ എല്ലാവരേയും വഞ്ചീശമംഗളം പാടാൻവേണ്ടി രംഗത്തു വരുത്താൻ മാത്രമേ സ്വല്പം വിഷമമുള്ളു. അതും ഒരുവിധത്തിലങ്ങ് കഴിയ്ക്കും. അപ്പോഴാണ് വേദനാപൂർണ്ണമായ ഒരു പരമാർത്ഥം മനസ്സിലാകുന്നത്; എഴുതിത്തീർത്ത കൃതി നാടകമേയല്ല, സംഭാഷണ പ്രധാനമായ കഥ മാത്രമാണ്! ഈ പരിപാടിയിൽ എന്താണ് തെററ്? സർവ്വവുംതെററ്. ആരംഭിച്ചതു തന്നെ തെററായിരിക്കുമ്പോൾ അനന്തര ഗതിയും അങ്ങിനെയായിരിക്കണമല്ലൊ.

ഓരോ പടിയും പ്രത്യേകം എടുത്തുനോക്കാം. ആശയത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽതന്നെ തെററുണ്ട്. സമർത്ഥനായ ഒരു കഥാകൃത്തിന് ഏതു സംഭവവും ഒരു കഥയാക്കാം. എന്നാൽ വളരെ കുറച്ചു കഥകൾ മാത്രമേ നാടകത്തിന് പററുകയുള്ളു. വ്യക്തമായ ഒരു സംഘ

ട്ടനം (ആശയങ്ങൾ തമ്മിലോ, വ്യക്തികൾ തമ്മിലോ വിഭാഗങ്ങൾ തമ്മിലോ, ഇവയിൽ പലതും കൂടിച്ചേ ന്നോ) ഉണ്ടായിരുന്നാൽ മാത്രമേ ഒരു നാടകമുണ്ടാകയു ള്ളൂ. അത്തരമൊരു ഇതിവൃത്തമെടുത്താൽ തന്നെ അ തൊരു കഥയാക്കിക്കൂടാ. നാടകത്തിലേയ്ക്കുള്ള വഴി കഥയിൽ കൂടിയല്ല കിടക്കുന്നതു്. അതു് നേരിട്ടുള്ളതാ ണു്. ഈ ഘട്ടത്തിലാണു് നാടകീയവീക്ഷണം ആവ ശ്യമായിത്തീരുന്നതു്. നാടകത്തിനു് കഥയിൽ നിന്നു് അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു സാങ്കേതിക വ്യത്യാസമുണ്ടു്. കഥയിൽ ഒരാൾ മറെറാരാളോടു പറയുന്നതായിട്ടാ ണു് സങ്കല്പം; അഥവാ അവിടെ രണ്ടു ഘടകങ്ങൾ മാ ത്രമെ ഉദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നുള്ളു. നാടകത്തിലാകട്ടെ മൂന്നു ഘടകങ്ങളുണ്ടു്; നാടകകൃത്തു്, നാട്യസംഘം, കാണി കൾ. വായിച്ചോ കേട്ടോ, കാര്യം മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു പകരം ഇവിടെ കാണുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്. നടക്കു ന്ന സംഭവങ്ങൾ അതുപോലെ കാണുക. എന്നു പറ ഞ്ഞതുകൊണ്ടു് കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ മുഴുവൻ അ തുപോലെ അഭിനയിക്കണമെന്നല്ല. നേരേമറിച്ചു് അ വയിൽ പലതും അഭിനയിച്ചുകൂടെന്നുള്ളതു് നിർബ്ബ ന്ധമാണു്. പലതും അഭിനയിക്കാൻ നിവൃത്തിയി ല്ലാത്തതുകൊണ്ടു്; മററു ചിലതു് അപ്രധാനമായതു കൊണ്ടും. പോരെങ്കിൽ ഒരു സംഭവം തന്നെ അഭിന യിച്ചുകാണുന്നതും റിപ്പോർട്ടു ചെയ്യുന്നതും തമ്മിൽ സാരമായ വ്യത്യാസമുണ്ടായിരിക്കും. (മർമ്മപ്രധാനമായ

സംഭവങ്ങൾ യുക്തിയനുസരിച്ച് ഓരോന്നായി പ്രദർശിപ്പിക്കുകയാണ് നാടകത്തിൽ വേണ്ടത്. ഇത്രയും പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു തന്നെ ഇതിവൃത്തം കഥയായി വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന രീതിതന്നെ തകരാറാണെന്നുവരുന്നുണ്ടല്ലോ. രംഗമെന്ന കണ്ണാടിയിൽക്കൂടി മാത്രമേ ഇതിവൃത്തത്തെ കാണാവൂ. അപ്പോൾ ഓരോ സംഭവവും അനാവശ്യമായതു അപ്രത്യക്ഷമായി, ആവശ്യമനുസരിച്ച് നീളം കുറഞ്ഞും കൂടിയും, ചിലതിനെല്ലാം യഥാർത്ഥത്തിലുമധികം പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചും രംഗങ്ങളായിത്തീരും. സാധാരണയായി കാണാവുള്ള ഒരു പ്രകൃതിരംഗത്തിന്റെ ചിത്രമെടുത്തു നോക്കിയാൽ കാണുന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ പോലെയാണ് ഇവിടെയും ഉണ്ടായിരിയ്ക്കുക. ഇത്തരം പല രംഗങ്ങളായിട്ടാണ് ഒരു നാടകത്തെ കാണേണ്ടത്. അവയ്ക്കു തമ്മിൽ മുറിയാത്ത തുടർച്ച ഉണ്ടായിരിയ്ക്കുന്നതല്ല. ഇതിവൃത്തത്തെ തുടർച്ചയായ ഒരു കഥയായിട്ടേ കാണരുത്. നടന്ന സംഭവങ്ങളുടെ ഏതാണ്ട് സ്വയംപൂർണ്ണമായ രംഗങ്ങൾ അടുക്കി അടുക്കിവച്ചാണ് ഒരു നാടകം ചമയ്ക്കുന്നത്. രംഗങ്ങളുടെയിടയ്ക്കുള്ള വിട്ടുവുകൾ നികത്തേണ്ടതു കാണികളുടെ ചുമതലയാണ്.

പാത്രസൃഷ്ടിയിലും നാടകീയവീക്ഷണം കൂടിയേ തീരു. നാടകത്തിൽ പാത്രത്തിന്റെ വർണ്ണന സാദ്ധ്യമല്ല. ശാരീരികപ്രകൃതികൊണ്ട് വെളിവാകുന്ന സ്വഭാവലക്ഷണങ്ങളും കഴിവതു കുറയ്ക്കണം. നിശ്ചിത

ലക്ഷണങ്ങൾ തികഞ്ഞ നടന്മാരെ തേടിപ്പോകാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. സംഭാഷണം, പെരുമാററം ഇതരപാത്രങ്ങളുടെ അഭിപ്രായപ്രകടനം, കഥാഗതി ഇവകൊണ്ടെല്ലാമാണു് ഒരു പാത്രത്തിൻെറ സ്വഭാവനിർണ്ണയം ചെയ്യുന്നതു്. ഇതു സാധിക്കണമെങ്കിൽ നാടകത്തിലെ ഓരോ പാത്രത്തെപ്പററിയും നാടകകൃത്തിനു് വളരെ വ്യക്തമായ ഒരു ചിത്രം മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്നേ തീരൂ. ചെയ്യുന്നതിലും പറയുന്നതിലുമെല്ലാം അതതു പാത്രത്തിൻെറ വ്യക്തിമുദ്രയുണ്ടായിരിക്കണം. അതേ സമയം തന്നെ പാത്രങ്ങൾ കാരിക്കേച്ചറുകൾ (ഹാസ്യചിത്രങ്ങൾ) ആകാതിരിയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കേണ്ടതുമാണു്.

സംഭാഷണരചനയിലാണു് ഏററവും ദയനീയമായ പരാജയം കാണാറുള്ളതു്. നാടകത്തിൽ സംഭാഷണമാണു് സർവ്വവും. കഥയിലാകട്ടെ കൂടിയേ തീരൂ എന്നില്ലാത്ത ഒരലംകാരവും. കഥാകൃത്തുകൾക്കു് യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ ഒരു രംഗം അതേപടി പകർത്തുവാൻ അസാമാന്യമായ വൈദഗ്ദ്ധ്യമുണ്ടായിരിക്കും. പക്ഷേ ഛായാഗ്രഹണംപോലെ (അഥവാ ശബ്ദഗ്രഹണംപോലെ) ഒരു രംഗമെഴുതിയുണ്ടാക്കിയാൽ അതു നാടകീയമാവുകയില്ല. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ സംഭാഷണം പലപ്പോഴും വളരെ വിരസമായിരിക്കും. പോരെങ്കിൽ അവ മുൻകൂട്ടി കണ്ടുവച്ച ഒരു ഉപസംഹാരത്തിലെത്തുകയും പതിവില്ല. നാടകത്തിലാണെങ്കിൽ പറയുന്ന ഓരോ വാക്കിനും പ്രാധാന്യമുണ്ടു്. അ

വിരസമായിരിക്കാനും പാടില്ല. സാധാരണയായി കഥാകൃത്തുകൾ നാടകമെഴുതുമ്പോൾ ഈ വിരസത ധാരാളം അനുഭവപ്പെടാറുണ്ട്. കഥയിൽ ഒന്നാംതരമായിത്തോന്നിയ സംഭാഷണം നാടകത്തിലെത്തുമ്പോൾ ജീവനില്ലാത്തതായിത്തോന്നിയെന്നു വരാം. അങ്ങിനെ വരുമ്പോൾ അവർ ചെയ്യുന്നതു്, എഴുതിയ സംഭാഷണം തന്നെ കുറേക്കൂടി വലിയ വാക്കുകളും മററും ചേർത്തു് നാടകീയമാക്കാൻ പരിശ്രമിക്കുകയാണു്. വാചകങ്ങൾ വലിച്ചുനീട്ടി, പദപ്രയോഗങ്ങൾക്കു് പൊടിപ്പും തൊങ്ങലും വച്ചുകെട്ടി, സാധാരണ നാടൻപദങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ചു്, ശബ്ദകോലാഹലമുള്ള സംസ്കൃതപദങ്ങൾ കുത്തിത്തിരുകി, അങ്ങിനെ ആ ഓപ്പറേഷൻ കഴിഞ്ഞു വരുന്ന "സ്പീച്ചു്" ഏതോ മലയാളം സ്കൂളിലെ സംസ്കൃതമുൻഷി സന്ധി പിടിച്ചിട്ടു് സംസാരിയ്ക്കുന്നതുപോലെയിരിക്കും. ഭാഷ കുറേക്കൂടി കൃത്രിമമായി എന്നല്ലാതെ ഈ ഏർപ്പാടു കൊണ്ടു് സംഭാഷണം നാടകീയമാകുന്നില്ല. ആരംഭിച്ചപ്പോൾ ആശയമെങ്കിലും വ്യക്തമായിരുന്നു. അവസാനിച്ചപ്പോൾ അതും പോയിരിക്കുന്നു. മിച്ചം കിട്ടുന്നതു് നിരർത്ഥകമായ കുറച്ചു മെലോഡ്രാമാമാത്രം. ഈ പരിണാമം, നാടകത്തിലെ സംഭാഷണമെന്താണെന്നു് ഗ്രഹിക്കാത്തതുകൊണ്ടു് സംഭവിയ്ക്കുന്നതാണു്. നാടകീയസംഭാഷണം വെറും യഥാർത്ഥമായിരിക്കരുതു്; കൃത്രിമവുമായിരിക്കരുതു്. ഓരോ വാചകത്തിനും വികാരമോ

വിചാരമോ ഉണ്ടായിരിക്കണം. അതു് കഥാഗതിയുടെ അനിവാര്യഘടകവുമായിരിക്കണം. അങ്ങിനെയല്ലാത്തതെല്ലാം വിളിച്ചുപറയുന്നതുകൊണ്ടാണു് വിദൂഷകനെ കൊന്നുകളയേണ്ടി വന്നതു്.

നാടകകൃത്തിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിജയത്തിന്റെ പ്രഥമനിയമം, ഇതിവൃത്തം മുതല്ക്കു തന്റെ കലാസൃഷ്ടി നാടകരൂപത്തിൽ വിഭാവനം ചെയ്യുക എന്നതാണു്.

നാടകത്തിലെ പ്രചരണാംശം

നാടകകൃത്ത് ചിന്തിയ്ക്കുകയാണ്, "തൊഴിലാളികളുടെ അവകാശവാദങ്ങൾ എത്ര ഭംഗിയായിട്ടാണ് ഞാൻ ആ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട പറയിച്ചത്. എന്നിട്ടും അത് ആത്മാർത്ഥമായി ആസ്വദിയ്ക്കേണ്ട തറടിക്കററുകാർ കൂക്കിവിളിക്കുകയാണ ചെയ്തത്. കഥാനായകനെക്കൊണ്ട് ഞാൻ ചെയ്യിച്ച സമരാഹ്വാനം ദേശീയവാദികളെന്ന് നടിക്കുന്ന കമ്പേരക്കാർ നിന്ദിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ഇങ്ങിനെയായാൽ എന്താ ചെയ്യുക."

പല നാടകകൃത്തുകളും അവരുടെ നാടകം അഭിനയിച്ചു കണ്ടിട്ട് ഈ അഭിപ്രായം പറയാറുണ്ട്. അവരുടെ അഭിപ്രായം നല്ല നാടകങ്ങൾ കാണാൻ നമ്മുടെ ജനങ്ങൾക്കു കഴിവില്ലെന്നാണ്. അവരുടെ അഭിപ്രായത്തെ നിഷേധിച്ചുകൊണ്ട് മററു ചിലർ പറയും, നാടകത്തിൽ പ്രചരണം ഏറിയതുകൊണ്ടാണ് പരാജയം സംഭവിച്ചതെന്ന്. ജനതയുടെ സാംസ്കാരിക നിലവാരം വളരെ ഉയർന്നതല്ലെന്ന പരമാർത്ഥം സമ്മതിച്ചാൽതന്നെയും പരാജയത്തിനുള്ള ഉത്തരവാദത്തിൽ നിന്ന് നാടകകൃത്ത് പൂർണ്ണമായി വിമുക്തനാ

വുന്നില്ല. സാധാരണക്കാരനു് കഥാമർമ്മം മനസ്സിലാകത്തക്ക രീതിയിൽ നാടകമെഴുതേണ്ടതു് അയാളുടെ ഭാരമാണു്. ഇതു് സാധിയ്ക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ നാടകരചനയിൽത്തന്നെ എന്തോ തെററു പററിയിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം.

ആശയാവിഷ്കരണത്തിനു് നാടകത്തിലെ സങ്കേതം ഉപന്യാസപ്രസംഗങ്ങളല്ല, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ ചിത്രീകരണമാണു്. കാര്യകാരണബന്ധത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയുള്ള ശാസ്ത്രീയജ്ഞാനം ഹൃദയത്തെയല്ല ബുദ്ധിയെയാണുണർത്തുന്നതു്. സ്ഥാപിക്കപ്പെടേണ്ട തത്ത്വം വ്യക്തമായ രൂപത്തിൽ; വേണ്ടത്ര തെളിവുകളോടെ പറയുകയാണു് ഉപന്യാസത്തിന്റെ രീതി. ചില ഉദാഹരണങ്ങളും എടുത്തുപറഞ്ഞുവെന്നു വരാം. നാടകത്തിലാകട്ടെ, ഈ ഉദാഹരണങ്ങൾ മാത്രമേ ഉണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളൂ. വിശദീകരണമോ വ്യാഖ്യാനമോ ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. അവയിൽനിന്നു് പൊതുതത്ത്വങ്ങൾ അനുമാനിക്കുകയെന്ന ജോലി പ്രേക്ഷകനു് വിട്ടുകൊടുത്തിരിക്കുകയാണു്. (സംഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ വച്ചു് വിശകലനം ചെയ്യപ്പെട്ടു് അവർ ഒരു പ്രത്യേകലക്ഷ്യത്തിൽ എത്തിച്ചേരണമെന്നതാണു് നാടകകൃത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. ഇക്കാര്യം എത്ര ഭംഗിയായി ചെയ്തുതീർക്കാൻ കഴിയുന്നുവെന്നതാണു് നാടകത്തിന്റെ വിജയമാനദണ്ഡം.) അനാവശ്യമായി ഭാഷയെ ആശ്രയിക്കുന്നതിന്റെ അനൗ

ശാസ്യഫലങ്ങളെപ്പററി മനഃശാസ്ത്രപരമായ ഒരു വിജ്ഞപ്തിപ്രസംഗം കൊണ്ടല്ല "ഒഥെല്ലോ"യിൽ ആ ആശയത്തെ പ്രകടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതു്. അതിനുവേണ്ടി ഒരു പ്രസംഗം ചെയ്യിച്ചാൽ "ഓ അതു് പ്രചരണമാണു്!" എന്നായിരിക്കും സദസ്യരുടെ സാക്ഷിപത്രം. അവിടെയാണു് നാടകത്തിന്റെ പരാജയം. പ്രചരണം പാപമാണെന്നല്ല. പ്രചരണം ഒരു കുറവല്ലെന്നു മാത്രമല്ല, മനുഷ്യസമുദായത്തിന്റെ പരിഷ്കൃതാവസ്ഥയ്ക്കു് അടിസ്ഥാനം പ്രചരണമാണുതാനും. സ്വന്തം ആശയങ്ങൾ പ്രചരിപ്പിക്കണമെന്നു് ആഗ്രഹിക്കാത്തയാൾ അതിൽ ദൃഢമായി വിശ്വസിയ്ക്കുന്നില്ലെന്നു് പറഞ്ഞുകൂടാ. പ്രവൃത്തികൊണ്ടും വിശ്വാസം കൊണ്ടും ജനസാമാന്യം പൊതുവെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു തത്വമാണിതു്. മതവും ശാസ്ത്രവും ഒരുപോലെ പ്രചരണത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു. കലയ്ക്കു മാത്രം അതു് നിഷിദ്ധമായിരിക്കുകയില്ലല്ലോ. കല രസത്തിനു വേണ്ടി മാത്രമാണെന്നു് വിശ്വസിക്കുന്നവരും ആ അഭിപ്രായം പ്രചരിപ്പിക്കാൻ അവരുടെ കല വിനിയോഗിക്കാറുണ്ടു്. മേല്പറഞ്ഞ രംഗങ്ങൾ പരാജയപ്പെട്ടതു്, അവ പ്രചരണമായതുകൊണ്ടല്ല; നല്ല പ്രചരണമല്ലാത്തതുകൊണ്ടാണു്. പ്രചരണത്തിന്റെ പ്രഥമതത്വം തന്നെ, അതു് പ്രചരണമാണെന്നു തോന്നരുതെന്നാണു്. സദസ്യർ നാടകകൃത്തിനോടു് തത്വപ്രസംഗം ആവശ്യപ്പെടുന്നില്ല. കലയിലെ പ്രചരണം, അഥവാ വി

ദ്യാഭ്യാസം, വിചാരത്തിൽ കൂടിയല്ല, വികാരത്തിൽ കൂടിയാണു്. ഏതു സംഭവങ്ങളിൽ നിന്നു് നിങ്ങളുടെ തത്വം ഉത്ഭവിച്ചോ ആ സംഭവങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യഭ്രമമുണ്ടാക്കുന്ന രീതിയിൽ അവരുടെ മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിയ്ക്കുക. അപ്പോൾ അവരുടെ വികാരങ്ങൾ ഉണരും. നിങ്ങൾ തത്വങ്ങളിലെത്തിച്ചേർന്ന മാർഗ്ഗത്തിൽ കൂടി അവരും അതേ പ്രാപ്യസ്ഥാനത്തെത്തിക്കൊള്ളുമെന്നു് വിശ്വസിയ്ക്കുക. ഉദാഹരണമായി കേശവദേവിന്റെ "നാടകകൃത്തു്" തന്നെ എടുത്തുനോക്കാം. അതിലെ നായകന്റെ വിമർശനവ്യാഖ്യാനാദികൾകൊണ്ടു് ഇന്നത്തെ നാടകവേദിയുടെ തെറ്റുകളെപ്പറ്റി അവജ്ഞ ജനിപ്പിക്കുക സാദ്ധ്യമല്ല. അയാളുടെ അഭിനയം, പ്രസംഗിക്കുന്ന തത്വങ്ങളെ നിഷേധിക്കുകയാണു്. നേരേ മറിച്ചു്, ആ നാടകത്തിലെ ചില രംഗങ്ങൾ മാത്രം "റിഹേഴ്സൽ കാമ്പു്" എന്ന പേരിൽ വിമർശനവും ടിപ്പണിയുമൊന്നും കൂടാതെ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നതു വായിച്ചാൽ ഇന്നത്തെ സംഗീതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തെറ്റുകളെപ്പറ്റി ഏതു പാമരനും സമഗ്രമായ ഒരു ജ്ഞാനമുണ്ടാകും. ഒരു നീണ്ട ഉപന്യാസത്തിനു പോലും കഴിയാത്ത ഒരു കാര്യം ഒന്നുരണ്ടു രംഗങ്ങൾ കൊണ്ടു് സാധിച്ചിരിയ്ക്കുന്നു.

ഇക്കാര്യത്തിൽ ഹാസ്യാനുകരണത്തിനുള്ള സാദ്ധ്യതയും ഇവിടെ ഓർമ്മിയ്ക്കേണ്ടതാണു്. ശ്രീ. പി. ഭാസ്കരൻ ഇങ്ങിനെയൊന്നു പ്രകടിപ്പിച്ചു കണ്ടിട്ടു

ണ്ട്. തിരഞ്ഞെടുത്ത പേരുപോലും ഒന്നാംതരമാണ്. അതു ചെറുതാണ്, സ്ഫോടിപ്പിക്കുന്നതാണ്, ശബ്ദി ക്കാൻ കൊള്ളാവുന്നതാണ്. 'തിച്ചൂള്' യെക്കാൾ അല്ലതാണ്. ആ അൽഭുതകരമായ നാമധേയമാണ്. "ഛീ!" അതിൽ രാഘവിസ്താരക്കസർത്തുണ്ട്, മെലോ ഡ്രാമായുണ്ട്, വില്ലനുണ്ട്, സകലതുമുണ്ട്. അഭിന യിയ്ക്കുന്നതോ 'സംഗീതകലയരശ്ശ്', നാടകബൃഹന്ദർ ഗർദ്ദപ്പാ ഭാഗവതരാണ്. അദ്ദേഹം പ്രവേശിച്ച് രണ്ടു കടുക്കനും വിറയ്ക്കുന്ന രീതിയിൽ "ആകാശാന്തരീക്ഷ ത്തിൽ തൂങ്ങിനില്ക്കുന്ന പൊട്ടിത്തെറിയ്ക്കാത്ത സോഡാ ക്കുപ്പികളെപ്പററി" 'സ്പീച്ച്' തുടങ്ങുകയായി. കോപം അതിന്റെ മൂർദ്ധന്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ 'ചെഞ്ചിരസ്യേ രി യ..... ' എന്ന് ആലപിച്ചു തുടങ്ങുന്നു. ഗർദ്ദപ്പാമല യാളസംഗീതനാടകത്തെ അവഹേളിച്ച് ഒരക്ഷരം സം സാരിയ്ക്കുന്നില്ല. പ്രചരണമാണെന്നു തറയും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റോ യും പ്രതിഷേധിയ്ക്കുന്നുമില്ല. പലപ്പോഴും ഹാസ്യാനുക രണം ഒരു നല്ല പ്രചരണോപാധിയും ഉത്തമനാടകവു മായിത്തീരാറുണ്ട്. പക്ഷേ അതു സാധാരണ നാട കനിയമങ്ങൾക്കു പുറത്താണെന്നു മാത്രം.

തത്തോപദേശസമയത്ത് കാഴ്ചക്കാരൻ ആ ശ്രദ്ധനായിരിക്കുന്നതു അവന്റെ വളർച്ചക്കുറവിനെ യല്ല, നാടകകൃത്തിന്റെ കഴിവുകേടിനെയാണു കാണി ക്കുന്നതെന്നു പറയുന്നതിൽ തെററില്ല. തങ്ങളുടെ കല ജനകീയമാണെന്നവകാശപ്പെടുന്നവരും ഈ തെററു ചെയ്യാറുണ്ട്. ആത്മാത്ഥതയുണ്ടെന്നുള്ളതുകൊണ്ടുമാത്രം

അവരുടെ കല വിലപ്പോവുകയില്ല. ദേശാഭിമാനം വേണ്ടതായിരിക്കാം. തൊഴിലാളി ഭരണാധികാരിയാകേണ്ടതുമാണു്. പക്ഷേ ഇക്കാര്യമെല്ലാം പ്രബന്ധരൂപത്തിലോ, യൂണിയൻ സെക്രട്ടറിയുടെ സംഘടനാസർക്കുലറിലോ കൂടി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടാൽ അതു് കലയാവുകയില്ല. ദേശാഭിമാനത്തെ തട്ടിയുണർത്തുന്ന സംഭവങ്ങൾ ജീവിതത്തിലുണ്ടു്. അവയിലൊന്നിനെ ചിത്രീകരിക്കുക. തൊഴിലാളിയുടെ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെയും അവന്റെ യഥാർത്ഥശക്തിയേയും സംഭവരൂപേണ പ്രദർശിപ്പിക്കുക. മാതൃകാപാഠങ്ങളെല്ലാം പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ ഊറി ഉറഞ്ഞുകൊള്ളും. നാടകത്തിലെ കൃത്രിമഭാഷയിലല്ലെങ്കിലും അവനു് കാര്യം വിശദമായി മനസ്സിലായിക്കൊള്ളും. ഭാഷയ്ക്കതീതമായ ഒരു രീതിയിലാണു് അവൻ കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുന്നതു്. അവൻ ഹൃദയംകൊണ്ടു്—എന്നല്ല മുഴുവൻ ശരീരംകൊണ്ടു് — ആണു് ചിന്തിക്കുന്നതു്. ഉപദേശപ്രസംഗം അറിവു നൽകിയേക്കാം. പക്ഷേ ഹൃദയത്തെ ഉണർത്തുകയില്ല. വിരസമായ തത്വോപദേശം കേട്ടു് മുഷിയുമ്പോൾ കാണികൾ പിറുപിറുക്കുന്നു. അവർ ഒരു രാഷ്ട്രീയസമ്മേളനത്തിൽ സംബന്ധിക്കുകയല്ല, നാടകം കാണുകയാണു്. അവർക്കു് പ്രഥമമായി വേണ്ടതു് രസിക്കാൻകൊള്ളാവുന്ന എന്തെങ്കിലുമാണു്.

ഈ ചിന്താഗതിക്കു് ചില എതിർവാദങ്ങൾ ഉന്നയിക്കപ്പെടാറുണ്ടു്. ഒന്നാമതായി യഥാർത്ഥജീവി

തത്തിൽ ഇത്തരം പ്രസംഗങ്ങളും ചർച്ചകളും നടക്കുന്നില്ലേ എന്ന ചോദ്യമാണ്. ഉണ്ട്. നിരത്തിൽകൂടി നടന്നുപോകുമ്പോൾ ശണ്ഠകൂട്ടുന്ന പലരെയും കാണാറുണ്ട്. പക്ഷേ തലയ്ക്ക് അസാധാരണമായ ചൂടില്ലെങ്കിൽ അതു കണ്ടുനിൽക്കാൻ മുതിരുന്നവർ ചുരുക്കമാണ്. ഉണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ അത്തരം രണ്ടായിരം മടിയന്മാരെ ഒരുമിച്ചുകൂട്ടി നാടകം കളിക്കുക സൗകര്യപ്രദമല്ലല്ലോ. മറ്റൊരു ചോദ്യം ആദർശപരമായ നാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് താത്വികവിവാദങ്ങൾ പരിപൂർണ്ണമായി ഒഴിച്ചുനിറുത്തുവാൻ കഴിയുമോ എന്നായിരിക്കും. പൂർണ്ണമായി ഒഴിച്ചുനിറുത്തണമെന്ന വാദമില്ല. വികാരോത്തേജകമായ വിവാദങ്ങൾ നടത്താം. ആ ഒഴികഴിവും പറഞ്ഞ് രംഗം പ്രസംഗവേദിയാക്കരുതെന്നുമാത്രം. പ്രസിദ്ധ നാടകകൃത്തുകൾ ഇങ്ങിനെ ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതാണ് മൂന്നാമത്തെ വാദം. ഇബ്സനും ബർനാഡ്ഷായും ഒട്ടധികം ചർച്ചകൾ രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടത്രേ! ശരി, അതുപോലെ ചെയ്യാൻ കഴിവുണ്ടെങ്കിൽ ചെയ്യാം. ഇബ്സൻ ചെയ്യുന്നതുപോലെ ആ വിവാദം കഥയുടെ മർമ്മമാക്കിത്തീർക്കാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ അതു നല്ലതാണ്. ഷായെപ്പോലെ നിറഞ്ഞുകവിയുന്ന ഫലിതം കൂടി ചേർക്കാമെങ്കിൽ അതും നന്ന്. ഇബ്സൻെറയും ഷായുടെയും നാടകങ്ങൾ കുറേക്കാലത്തേയ്ക്ക് അഭിനയിക്കാനാളില്ലാതെ കിടന്നിട്ടുണ്ടെന്നോർമ്മിക്കണം.

മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ഈ പ്രസംഗഭ്രാന്തു് കടന്നുകൂടിയതു് "സാമുദായികനാടകം" എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഒരുവക ഏർപ്പാടിൽനിന്നാണു്. സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ വിഷയമാക്കണമെന്നു് നാടകകൃത്തിനു് ആഗ്രഹമുണ്ടു്. എന്നാൽ നാടകകലയെപ്പററി അത്ര പിടിയുമില്ല. ഈ പരിതസ്ഥിതിയിൽ കണ്ടുപിടിക്കപ്പെടുന്ന ചില തന്ത്രങ്ങളാണു് പ്രഭുകുമാരനും, സുന്ദരിയും സുശീലയുമായ യാചകിയും തമ്മിൽ സാമുദായികപ്രശ്നങ്ങളെപ്പററി സംവാദം ചെയ്യിപ്പിക്കലും മററും. പ്രഭുകുമാരൻ കുറെ ലക്ഷം രൂപായും പത്തു കീജേയുമായി പ്രിയതമയോടുകൂടി ശൃംഗാരലഹരിയും പാടി സദസ്സിനെ നമിച്ചു് ആലപ്പുഴ "ഉദ്ധാരണത്തിനു" പോവുന്നു. അധഃകൃതോദ്ധാരണമാണു കഥയെങ്കിൽ നായകൻ ത്യാഗിയായ ഒരുത്തമബ്രാഹ്മണൻ ആയിരിക്കണമെന്നു നിർബ്ബന്ധമുണ്ടു്. ഇത്തരം നാടകങ്ങളിൽ തൊഴിലാളിയെയും പുലയനെയും കാണാനുണ്ടാവുകയില്ലെന്നുമാത്രം. അവരുടെ ജീവിതസമരം എന്തെന്നറിയാത്ത എഴുത്തുകാരനു് അതു് ചിത്രീകരിക്കാനും കഴിവില്ല. പിന്നെ പ്രസംഗം കൊണ്ടല്ലാതെ എങ്ങിനെയാണു് തത്വം പറയുക. തന്റെ തത്വങ്ങൾ അക്ഷരത്തിൽ അച്ചടിച്ചുകണ്ടാൽ മാത്രമേ നാടകകൃത്തിനു് അവ പ്രകടിപ്പിച്ചതായി വിശ്വാസം വരികയുള്ളൂ. അതുകൊണ്ടു് 'നല്ല വിപ്ളവം വെച്ചു്' കുറെ സംഭാഷണം എഴുതിച്ചേർക്കുന്നു. വിപ്ളവം പദങ്ങളുടെ കാഠിന്യത്തിലും ഖരാക്ഷരങ്ങളിലുമാണു് ഒളിച്ചിരിക്കുന്നതു്.

ഒന്നു കൂടി നാടകകൃത്ത് ഓർമ്മിക്കേണ്ടതായിട്ടുണ്ട്. ഒരു കഥ പറയുന്നയാളിന് ചാക്യാരെപ്പോലെ എന്തും പറയാനുള്ള അവകാശമുണ്ട്. പക്ഷേ നാടകത്തിൽ അതിന്റെ കർത്താവിന് അഭിപ്രായങ്ങളൊന്നുമില്ലെന്നാണ് ഭാവം. അയാളുടെ സൃഷ്ടിയായ കഥാപാത്രത്തിനു മാത്രമാണ് അഭിപ്രായസ്വാതന്ത്ര്യം. നടന്റെ പിറകിൽനിന്നും ഒളിഞ്ഞുനോക്കിയും യവനികയ്ക്കിടയിലൂടെ തലനീട്ടിക്കൊണ്ടും തത്വജ്ഞാനമുപദേശിക്കുന്ന നാടകകൃത്തിനോട് "അകത്തുപോടാ!" എന്നു പ്രേക്ഷകർ വിളിച്ചുപറഞ്ഞാൽ അതിൽ ശുണ്ഠിയെടുക്കേണ്ട കാര്യമില്ല. അവർ നാടകകൃത്തിനെ കാണാനല്ല വന്നിരിക്കുന്നത്. അവിടെ ഒരു നാടകം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. സോഡാക്കാരനെപ്പോലെ അതിനിടയിൽ കടന്ന് നാടകകൃത്ത് തത്വവിതരണം ചെയ്യുന്നത് പണം കൊടുത്ത് ററിക്കററ് വാങ്ങിച്ചവർക്കു രസിക്കുകയില്ല.

കേശവദേവിന്റെ നാടകരീതി

ചെറുകഥാസാഹിത്യത്തിൽ നാം കാണുന്ന കേശവദേവിനെയല്ല, ദേവിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ നാം കാണുന്നതു്. അദ്ദേഹത്തിനു സംഗീതനാടകസംഘങ്ങളുമായി ദീർഘകാലസമ്പർക്കമുണ്ടായിരുന്നിട്ടുണ്ടു്. വേദനാകരമായ പല അനുഭവങ്ങളും അവിടെ അദ്ദേഹത്തിനനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നിട്ടുണ്ടു്. 'സുഹൃത്തു്', 'ജാതി' എന്ന രണ്ടു നാടകങ്ങൾ അദ്ദേഹം എഴുതുകയും പരിശീലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ രണ്ടു നാടകങ്ങളുടെയും ദയനീയമായ പരാജയം കാണുമ്പോൾ അതിൽ ദേവിനു പൂർണ്ണ നിർമ്മാണസ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നു വ്യക്തമാകുന്നതാണു്. കച്ചവടത്തിനും സ്ത്രീകളുമായുള്ള സ്വൈരവിഹാരത്തിനും വേണ്ടി മാത്രം നാടകക്കമ്പനികളുണ്ടാക്കുന്ന ചിലരുടെ വലയിലാണു് ദേവു കുടുങ്ങിയതു്. അവസാനം ഒരു തരത്തിൽ ദേവ് അതിൽ നിന്നു് തലയൂരി. ഈ അനുഭവങ്ങളുടെ പാടുകൾ ദേവിന്റെ നാടകസാഹിത്യത്തിൽ ഉടനീളം കാണാവുന്നതാണു്—കുറവുകളിലും കഴിവുകളിലും ഒന്നുപോലെ. ഈ അനുഭവങ്ങളുടെ നേരിട്ടുള്ള സന്താനമാണു് "നാടകകൃത്തു്". മലയാള സംഗീതനാടകവേദിയെപ്പറ്റി

യും അതൊരു നല്ല പഠനമാണ്. അതിലുമുപരിയായി, ഗുണങ്ങളും ദോഷങ്ങളും ശരിയായി ഉയർത്തിക്കാണിയ്ക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ഒരു വിമർശനംകൂടിയാണത്, ദേവിൻെറ നാടകകലയെപ്പററിത്തന്നെ.

വെറും കച്ചവടമനഃസ്ഥിതിക്കാരനായ ഒരു "പ്രൊപ്രൈററു" ടെ മുമ്പിൽ ആദർശശാലിയായ ഒരു നാടകകൃത്തിന് നേരിടേണ്ടിവരുന്ന എളുപ്പുകളാണ് ഇതിവൃത്തം. കൈകത്തോക്കുകളും, അട്ടഹാസങ്ങളും, പൊട്ടലുകളും ധാരാളമായിട്ടുള്ള ഒരു "ചരിത്രം" എഴുതികിട്ടാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്ന കമ്പനിയുടമസ്ഥനും, നാടകവും ഭ്രാന്തും തമ്മിൽ വേർതിരിപ്പാൻ കഴിവില്ലാത്ത നടീനടന്മാരും ചേർന്ന ആ സംഘത്തിൻെറ ചിത്രത്തേക്കാൾ നല്ല ഒരു വിമർശനം മലയാള സംഗീതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തെപ്പററി സാഹിത്യത്തിലുണ്ടായിട്ടില്ല. നായിക, നായകൻ, വില്ലൻ, കൊമേഡിയൻ മുതലായ ടൈപ്പ് പാത്രങ്ങളും, അവരുടെ യാന്ത്രികസ്വഭാവവും വിചിത്രകലാബോധവും എല്ലാം, തികഞ്ഞ റീയലിസത്തോടുകൂടി ചിത്രീകരിക്കാൻ ദേവിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നോട്ടിസ്സെഴുത്തും, "ചരിത്രത്തി"ന്റെ പേരിടീലും "വർണ്ണമട്ടു"കൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലുള്ള ജാഗ്രതയും എല്ലാംകൂടി നോക്കിയാൽ ഹാസ്യനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ദേവിൻെറ അദ്വിതീയസ്ഥാനം വ്യക്തമാകും. ഈ നാടകത്തിൽ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിയ്ക്കുവാനുള്ള മറെറാന്നുണ്ട്—നാടകകൃത്തിൻെറ നാടകീയവീക്ഷണം. സംഗീതനാടകത്തിൻെറ അനുഭവംകൊണ്ടു്

ദേവിന് രംഗസ്ഥലത്തിന്റെ പരിമിതികളും സാദ്ധ്യതകളും വ്യക്തമായി മനസ്സിലായിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ രംഗത്തിന്റെ ഭൂരിഭാഗവും തരിശായി കിടക്കുന്ന പതിവില്ല. എന്നാൽ രംഗത്തു വേണ്ടത്ര സ്ഥലസൗകര്യമില്ലെന്ന് തോന്നുകയുമില്ല. എവിടെനിന്ന് പ്രവേശിയ്ക്കണം, ഏതു വഴി ഇറങ്ങിപ്പോകണം, ഈ പ്രശ്നങ്ങളൊന്നും അവിടെയില്ല. അതെല്ലാം മുൻകൂട്ടി കണ്ടു തന്നെയാണ് അദ്ദേഹം നാടകങ്ങൾ എഴുതുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിലെല്ലാം അഭിനയിയ്ക്കാനുള്ള തന്റെതായ ചില ഗുണങ്ങളുണ്ടായിരിക്കും. ഇത്രയധികം രംഗബോധമുള്ള മറ്റൊരു നാടകകൃത്ത് മലയാളത്തിലുണ്ടോ എന്ന സംശയമാണ്. ചിലതരം പാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും ദേവിന് അസാമാന്യവൈദഗ്ദ്ധ്യമുണ്ട്. പ്രത്യേകിച്ചും ഹാസ്യപാത്രങ്ങൾ. സംഭാഷണരചനയിലും ദേവ് സമർത്ഥനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചെറുകഥകളിൽ കാണുന്ന നിസ്തുലമായ സംഭാഷണശൈലി നാടകത്തിലേക്കും സംക്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഴിവുള്ള നടന്മാരുടെ കൈയിൽ ദേവിന്റെ ചില പാത്രങ്ങൾ അതിപ്രഭയോടുകൂടി ശോഭിയ്ക്കും. ദേവിന്റെ ഫലിതവും ഉത്തമമാണ്. ഇത്രമാത്രമായിരുന്നെങ്കിൽ ദേവിനെ ഒരു തികഞ്ഞ നാടകകൃത്തായി ഗണിക്കാമായിരുന്നു. എന്നാൽ, നിർഭാഗ്യവശാൽ സംഗീതനാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനശക്തി അദ്ദേഹത്തെ ചിലപരാജയങ്ങളിലേക്കും നയിച്ചിട്ടുണ്ട്.

നാടകകൃത്തിലെ നായകൻ ഏററവും കൃത്രിമമായ ഒരു ജീവിയാണു്. "കലാകാരൻ" എന്നു പറഞ്ഞു് ഒരു പ്രത്യേകതരം ജീവിയുണ്ടെന്നു മനുഷ്യരെ തെററിദ്ധരിപ്പിയ്ക്കുന്ന ഒരു മനുഷ്യൻ. പ്രൊപ്രൈറററുടെ ചിത്രവും വളരെ സ്വാഭാവികമായിട്ടുണ്ടെന്നു് പറഞ്ഞുകൂടാ. ഇവർ രണ്ടും കഥകളിയിലെ സത്വാത്രവും ദുഷ്ടാത്രവും പോലെ അതിശയോക്തിപരമായിട്ടുണ്ടു്. ദേവിന്റെ നാടകസമ്പ്രദായത്തിൽ അതു് കടുത്ത ഒരു അപരാധമല്ലെന്നും വേണമെങ്കിൽ പറയാം. കാരണം, ദേവിന്റെ നാടകങ്ങൾ പ്രധാനനാടകങ്ങളല്ല, 'ബർലെസ്ക്കു'കളാണു് (ഒരു തരം ഹാസ്യനാടകം). പാത്രങ്ങൾ എല്ലാം അല്പം കൂടുതൽ ചായം തേച്ചു് രംഗത്തിറങ്ങുക. അവർ വ്യക്തികളായിട്ടല്ല അവതരിയ്ക്കുന്നതു്; ഓരോ ആശയത്തിന്റെ പ്രതിനിധികൾ അഥവാ പ്രതീകങ്ങൾ ആയിട്ടാണു്. ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന സംഭവങ്ങളും യഥാർത്ഥത്തിൽ നിന്നു് കുറേക്കൂടി മുഴപ്പിച്ചുകാണിയ്ക്കുന്നു. ഫലിതമാണു് ഈ വക നാടകങ്ങളുടെ ജീവനാഡി. വെറുതെ ചിരിപ്പിക്കാനുള്ള ഫലിതമല്ല, വിമർശനപരമായ ആക്ഷേപഹാസ്യം. ഇതു സാധിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണു് വില്ലന്റെ മെലോഡ്റാമായും, കോമേഡിയന്റെ വങ്കത്തവും രംഗത്തു് ഉദാഹരിച്ചുകാണിയ്ക്കുന്നതു്. ആ ലക്ഷ്യത്തിൽ ദേവു് തികച്ചും വിജയിക്കുന്നുണ്ടു്. അത്തരം രംഗങ്ങളിൽനിന്നു് പെട്ടെന്നു് മുദ്രാവികാരങ്ങളിലേയ്ക്കു് സംക്രമിച്ചാൽ

പ്രായേണ പരാജയമായിരിക്കും ഫലം. നാടകം മുഴുവനും ഫലിതമയമായി എഴുതാൻ അദ്ദേഹം തുനിഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ വിശേഷാത്തരമായ കോമഡികൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞേനെ. മെലോഡ്രാമായെ പരിഹസിച്ചുകൊണ്ടെഴുതിയ നാടകത്തിൽത്തന്നെ അല്പമൊക്കെ മെലോഡ്രാമായുണ്ട്. സംഗീതനാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, മെലോഡ്രാമാ അത്രയൊരു തെറ്റല്ല. സംഗീതംതന്നെ അസ്വാഭാവികമാണ്. അക്കൂട്ടത്തിൽ കുറച്ച് മെലോഡ്രാമായും കൂടിച്ചേർന്നാൽ വളരെ കൃത്രിമമാകയില്ല. ഗദ്യനാടകത്തിനും സംഗീതനാടകത്തിനും രണ്ടാണല്ലോ മാനദണ്ഡം. ശബ്ദസാധകം ചെയ്യുകയെന്ന പതിവില്ലാത്ത നമ്മുടെ രംഗവേദിയിൽ ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കെങ്കിലും കുറച്ച് ശബ്ദമുയർത്തി പറയുവാൻ അവസരം കൊടുത്തില്ലെങ്കിൽ അഭിനയം തീരെ നിർജ്ജീവമായിത്തീരും. കാണികൾക്കെന്നല്ല, നടനു തന്നെയും അതു ദുസ്സഹവുമാണ്. എങ്കിലും ഗദ്യനാടകത്തിൽ മെലോഡ്രാമാ പ്രയോഗിച്ചാൽത്തന്നെ അതിന് വളരെ പരിമിതികളുണ്ട്. ചില സ്ഥലങ്ങളിൽ ദേവ് ഈ പരിധികൾ ലംഘിയ്ക്കുന്നില്ലേ എന്ന് സംശയിക്കുവാൻ അവകാശമുണ്ട്. ഇതിനുപുറമേ, "നാടകകൃത്തിൽ" പാട്ടുകൾ ചേർത്തത് ക്ഷന്തവ്യമല്ല. അതിൽനിന്ന് ഒളിച്ചോടിയിട്ടും സംഗീതനാടകത്തിന്റെ ദുർഭൂതം ദേവിനെ ബാധിച്ചു എന്നുമാത്രമാണതിനർത്ഥം. "നാടകകൃത്തിനൊരു

ചരിത്രമുണ്ട്. ആ കഥ ദേവിന്റെ വിജയത്തെയും പരാജയത്തെയും ഒരുപോലെ കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. സംഗീതനാടകത്തോടുള്ള തീവ്രപ്രതിഷേധത്തിന്റെ ഫലമായി ദേവ് "റിക്ഷാ സൽകാരം" എന്ന പേരിൽ ഒരു ഏകാങ്കനാടകമെഴുതി. സർവഥാ പരിപൂർണ്ണമായ ആ ഏകാങ്കിയുടെ ഊതിവീർപ്പിച്ച രൂപമാണ് "നാടകകൃത്ത്" രവിയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ചില വശങ്ങൾ കൂടി കൂട്ടിച്ചേർത്തപ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ അംഗിയായ രസം ഫലിതത്തിൽ നിന്ന് മറ്റെന്തിലേയ്ക്കോ മാറി. അവിടെ പരാജയവും ആരംഭിച്ചു.

ദേവിന്റെ മറ്റു നാടകങ്ങളും പ്രതിഷേധത്തിന്റെ നാടകങ്ങളാണ്. "മുന്നോട്ട്" ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ദേശീയവാദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമായ സ്വാർത്ഥതയെയാണ്. ഉള്ളവനും ഇല്ലാത്തവനും കൂടിച്ചേർന്ന് സ്വാതന്ത്ര്യസമരം നടത്തി. വിജയത്തിലെത്തിയപ്പോൾ കാണാം, ദേശീയമുതലാളി, തന്നോടൊപ്പം വിദേശീയരോട് സമരം ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്ന തൊഴിലാളിയുടെ മേൽ കുതിര കയറുന്നത്. ദേവിന്റെ ഏറ്റവും വിജയകരമായ നാടകം ഇതാണ്. ഈ നാടകത്തിൽ സംഗീതനാടകത്തിന്റെ പാരമ്പര്യമേ കാണുന്നില്ല. പലയിടങ്ങളിലും പാത്രസൃഷ്ടി കുറേക്കൂടി നന്നാക്കാൻ കഴിയുമായിരുന്നു. എങ്കിലും ആകെക്കൂടി എടുത്തുനോക്കിയാൽ മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും നല്ല നാടകങ്ങളിൽ ഒന്ന് "മുന്നോട്ട്" ആണെന്നു പറയാം.

അഭിനയിക്കുവാനും "മുന്നോട്ട്" ഉത്തമമാണ്. പക്ഷേ അഭിനയത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ മേന്മ മാത്രമല്ലല്ലോ നോക്കേണ്ടതു്. സാധാരണക്കാരന്റെ കലാബോധവും, നാട്ടിലെ പൌരസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ നിലവാരവുമാണ് ആദ്യത്തെ നിബന്ധനകൾ.

"പ്രധാനമന്ത്രി" അത്രയധികം വിജയിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പറയുക സാദ്ധ്യമല്ല. നിറന്ന ഒരു അനീതിയാണു് വിഷയം. പക്ഷേ അതിനു് വേണ്ടത്ര ശക്തി ചെലുത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. പാത്രങ്ങളുടെ ഹാസ്യചിത്രങ്ങളാണ് പ്രധാനമന്ത്രിയിൽ കാണുന്നതു്. ഈ നാടകത്തിൽ അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചതു് ഗംഭീരമായ ഒരു ദുരന്തനാടകം രചിക്കാനാണു്, സാധിച്ചതോ ഒരു പ്രഹസനസൃഷ്ടിയും. ദേവ് "പ്രധാനമന്ത്രി"യെ വെറുക്കുന്നു. ബഹുജനപ്രാതിനിധ്യവും പേറി ചൂഷണത്തിനു് നടക്കുന്ന സകല സ്വാർത്ഥമതികളെയും വെറുക്കുന്നു. അതു ന്യായവുമാണു്. പക്ഷേ ഒരു നാടകകൃത്തു് തന്റെ പാത്രങ്ങളോട്ു് നിഷ്പക്ഷതയുള്ളവനായിരിക്കണം. അയാൾക്കു കക്ഷിപിടിക്കാൻ അവകാശമില്ല. തന്റെ പാത്രങ്ങൾക്കു പച്ചയും താടിയും കൊടുത്തു പുറത്തിറക്കിയാൽ അതു് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ചിത്രമായിരിക്കുകയില്ല, കാരിക്കേച്ചറായിരിക്കും. ഫലിതമെന്ന നിലയിൽ അതു വിജയിക്കും, അതിനു് ആശയപരമായ മൂല്യവുമുണ്ടു്. പക്ഷേ പ്രൌഢനാടകമെന്ന നിലയിൽ അതിനു് മെച്ചം കുറവാണു്, അഥവാ

ഒട്ടുംതന്നെയില്ല. "പ്രധാനമന്ത്രി"യുടെ മക്കളാണ് "തമ്പുരസംഘ"വും "മന്ത്രിയാക്കല്ലേ"യും. ഇവയിലെല്ലാം പൊതുവേ പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ പരാജയം സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചില പ്രത്യേക വ്യക്തികളുടെ ചിത്രീകരണത്തിന് ശ്രമിച്ചതുകൊണ്ടാണിങ്ങനെ വന്നതു്. പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ മാതൃകകളെടുക്കുന്ന സമ്പ്രദായം തെററല്ല. എങ്കിലും മാതൃകകളുടെ ആന്തരികസ്വഭാവമല്ലാതെ പുറമെയുള്ളതൊന്നും അനുകരണീയമല്ല. പ്രത്യേകിച്ചും പേരുകൾ അനുകരിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം നിഷിദ്ധമാണ്. അതിൽ ജേർണ്ണലിസത്തിൻെറ ച്യവ വരുന്നുവെന്നു മാത്രമല്ല കുഴപ്പം. താൽക്കാലികമായ അതിൻെറ പ്രാധാന്യം കുറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞാൽ കൃതിതന്നെ വിസ്മരിക്കപ്പെട്ടേക്കാം. എന്നല്ല മാതൃകയായി എടുത്ത വ്യക്തിതന്നെ സാഹചര്യത്തിനടിമപ്പെട്ട് സമൂലം മാറിക്കൂടെന്നുമില്ല.

നാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് ഏകാങ്കികളിലെത്തുമ്പോൾ, ചെറുകഥകളിലെ ദേവിനെ നാം ഒരിക്കൽക്കൂടി കാണുന്നു. "സമരകവി" എന്ന സമാഹാരത്തിലെ രണ്ടെണ്ണം സംഭാഷണപ്രധാനമായ ചെറുകഥകളാണെന്നുതന്നെ പറയാം. "ഇരുളിൻെറ മറവിൽ" എന്ന കൃതി ജീവിതാവശ്യത്തിനു വേണ്ടത്ര കൂലി കിട്ടാതെയും, എന്നാൽ ആശകൾ അമർത്താനും കഴിയാതെ ഒരു ചില്ലറ മോഷണത്തിനു പ്രേരിതനാകുന്ന ഒരു തൊഴിലാളിയുടെ ചിത്രമാണ്. ശങ്കു ഒരു കോഴിയെ മോഷ്ടിക്കുന്നു.

പക്ഷേ അതു് പാകം ചെയ്യുവാൻ വേണ്ടത്ര മുളകുപോലും അയാളുടെ കുടിലിലില്ല. ഒരു തരത്തിൽ അതു് ചവച്ചിറക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനിടയിൽ മറെറാരു "ഒരിദ്രവാസി" വലിഞ്ഞുകയറി വരികയാണു്. ഒടുവിൽ ശങ്കുവും പൊറഞ്ചുവും 'മാവുംതറ ഭഗവതി'യേയും 'മാതാവിനെയും' സാക്ഷിനിറുത്തി ഭക്ഷിയ്ക്കലാണോ ഛർദ്ദിയ്ക്കലാണോ എന്നു തീർത്തുപറഞ്ഞുകൂടാത്ത ഒരു വിരുന്നു കഴിയ്ക്കുന്നു. ഈ കഥയ്ക്കു് നാടകത്തിന്റെ രൂപമുണ്ടു്. പക്ഷെ നാടകമായി അതു് വിജയിക്കാൻ വിഷമമാണു്. പ്രത്യേകിച്ചും അവർ ഛർദ്ദിയ്ക്കുന്ന രംഗം അഭിനയിക്കാൻ എളുപ്പമല്ല. ചെറുകഥയെന്ന നിലയ്ക്കാണെങ്കിൽ "ഇരുളിന്റെ മറവിൽ" ഒരു ഉത്തമസൃഷ്ടിയായിരുന്നേനെ. "ഫാക്ടറിയിലേക്കു്" എന്നതിന്റെ കഥയും ഇതുതന്നെ. റീത്തയുടെയും ലക്ഷ്മിയുടെയും അതിരു കടന്ന സന്മാർഗ്ഗബോധം ദുസ്സഹമാണു്. പരാജയപ്രസ്ഥാനത്തിലേക്കു് ഒളിച്ചുകടത്തപ്പെട്ട റോമാന്റിസിസമാണതു്. അതിനും പുറമേ അതൊരു നാടകമേയല്ല. ഒരൊന്നാംതരം ചിത്രമാണു്. "പുളവൻ" ആണു് സമരകവിയിലെ ഏററവും നല്ല ഏകാങ്കി. ദേവിന്റെ ഫലിതത്തിനും പാത്രസൃഷ്ടിയ്ക്കും വേണ്ടത്ര അവസരം നൽകുന്ന ഒരു കഥയാണതു്. അഭിനയത്തിനും അതു നല്ലതാണു്. അതിലെ 'കോലോത്തു്' എന്ന ജന്തു, നിർഭാഗ്യവശാൽ സാധാരണ ജീവിതത്തിൽ പലപ്പോഴും കാണേണ്ടതായി വരുന്ന ഒന്നാണു്. ഖദർ, സഹകരണസംഘം, പ്രണയം,

അക്രമരാഹിത്യം, പത്രപ്രവർത്തനം എന്നിങ്ങനെ പല ശരങ്ങളും ആവനാഴിയിലുള്ള ഒരു വിചിത്രസൃഷ്ടിയാണത്. തലയുടെ ഒരു വശത്ത് കൈകൾ കൂപ്പി വഴിയിൽ കാണുന്നവരുടെയെല്ലാം തലയ്ക്ക് 'നമസ്തേ'യുമെറിഞ്ഞു പിടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വരുന്ന ആ സ്വരൂപത്തിന് പല്ല വാടിപ്പോകാത്തത് ഒരത്ഭുതമാണ്. പലരും ഈയാളെ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും ദേവിന്റെ കോലോത്തും ബഷീറിന്റെ ജേണലിസ്റ്റും ആണ് ഏറ്റവും മെച്ചപ്പെട്ടത്. "അദ്ധ്യാപിക"യുടെ കാര്യത്തിൽ ഒന്നു പറയേണ്ടതുണ്ട്. കമലാക്ഷിയുടെ നിലയിലെത്തിയ ഏതെങ്കിലും സ്ത്രീ ആ ഭയങ്കരമരുന്ന് നിഷേധിയ്ക്കുമോ എന്ന് സംശയമാണ്. അങ്ങിനെ ചെയ്യുന്നതിന് സമാധാനമായി അവളും നാടകകൃത്തും കൂടി ഉന്നയിക്കുന്ന തത്വശാസ്ത്രം ഏട്ടിൽ മാത്രമേ നിലനിൽക്കുന്നുള്ളു എന്ന് പറയാം. ദേവിന്റെ ഫലിതബോധത്തിന്റെ മറ്റൊരുസന്താനമാണ് "വക്കീലും ഗൃഹസ്ഥനും". "സമരകവി"യിലെ കവി കവിയല്ല. ഒരു ഭയങ്കരയുദ്ധരംഗത്തിലെ ബഹളത്തിന്റെ നടുവിൽ സകലതും മറന്ന് പ്രാഭാതാരുണിമയിൽ ലക്ഷോപലക്ഷം ഭടന്മാരുടെ രക്തവും കണ്ട് അങ്ങിനെ 'കഞ്ചാവു' പോലെയിരിക്കുന്നവൻ കവിയല്ല; ഭ്രാന്തനാണ്. യുദ്ധരംഗത്തിന്റെ നടുവിൽ "പ്രഭാതത്തിന്റെ മനോഹാരിതയിൽ ലയിച്ച്" എങ്ങിനെ ഒരു മനുഷ്യൻ ഇരിക്കും. ദേവിന്റെ കവിയ്ക്ക് സമര

മെന്താണെന്ന് നിശ്ചയമില്ല. അഞ്ചാംപത്തിക്കാർ പാരച്യൂട്ടുവഴി ഇറങ്ങുന്ന ആ രംഗത്തിൽ തൂലികയും ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ട് നടക്കുന്ന കവി എന്തൊരു 'നൊൺസ്സ്' ആണ്. ഷോൾഡറിൽ പാസ്പോർട്ടും കൈയിൽ വെച്ചുകൊണ്ട് അയാൾ, കൃത്യനിർവ്വഹണത്തിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഭടന്മാരെ മിനക്കെടുത്തുകയാണ്. ഇതു കണ്ടാൽ തോന്നും സകല കവികളുടെയും നെററിയിൽ എന്തോ ചാരസ്യപ്പലകയുണ്ടെന്ന്. ഈ നാടകത്തിൽ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയും വളരെ മോശമാണ്. രംഗനിർദ്ദേശങ്ങളിലല്ലാതെ യുദ്ധത്തിന്റെ പുകയും തീയും കാണാനില്ല. ദീർഘമായ ഒരു വാദപ്രതിവാദത്തിനോ തത്വചിന്തയ്ക്കോ ഉള്ള അവസരം അവിടെയുണ്ടാകയില്ല. മുറിഞ്ഞ വാചകങ്ങളും വാക്കുകളും, സദാ ചലനാത്മകമായ സംഭവങ്ങളുമില്ലെങ്കിൽ ഒരു യുദ്ധത്തിന്റെ പ്രതീതിയുണ്ടാകാൻ പ്രയാസമാണ്.

അവയുടെ കുറവുകളും മേന്മകളുമുൾപ്പടെ ദേവിന്റെ നാടകങ്ങൾക്ക് ഒരു വ്യക്തിമുദ്രയുണ്ട്.

മലയാളത്തിലെ
രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ

എല്ലാ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾക്കും രണ്ടു് ഉത്തരവാദിത്തങ്ങൾ ഉണ്ടു്: രാഷ്ട്രീയനാടകം പ്രഥമമായി ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണു്. ഏതൊരുകലാസൃഷ്ടിയുടെയും ലക്ഷ്യമായ സൌന്ദര്യം അതിലുണ്ടായിരിക്കണമെന്നതു് അതുകൊണ്ടുതന്നെ നിർബ്ബന്ധവുമാണു്. നാടകമെന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ നിബന്ധനകൾ പാലിക്കുകയും രസാസ്വാദനത്തിനു് ആവശ്യമായ മററു സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാണു് രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ അവയുടെ രൂപസംബന്ധമായ ഉത്തരവാദിത്തം നിറവേററുന്നതു്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സാർവ്വലൌകികസ്വഭാവം, വ്യക്തികളും, ശക്തികളും, വികാരങ്ങളും തമ്മിലുള്ള പരസ്പരസംഘട്ടനം, പാത്രസൃഷ്ടി മുതലായതെല്ലാം മററു നാടകങ്ങളെപ്പോലെ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളും നിഷ്കർഷയായി പാലിക്കേണ്ടതാണു്. വിഷയത്തിന്റെ മേന്മയോ ലക്ഷ്യത്തിന്റെ ഔന്നത്യമോ കൊണ്ടു മാത്രം ഒരു രാഷ്ട്രീയനാടകം പരിപൂർണ്ണമെന്നു ഗണിച്ചുകൂടാത്തതാണു്.

രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളുടെ രണ്ടാമത്തെ ഉത്തരവാദിത്തം അവയിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിഷയത്തെ

സംബന്ധിച്ചാണ്) എല്ലാ കലയും പ്രചരണമാണെങ്കിലും അതു സത്യമായിക്കൊള്ളണമെന്ന നിർബന്ധമില്ല. ചുരുക്കമായിട്ടാണെങ്കിലും അസത്യത്തിനും അനീതിക്കും കൂട്ടുനിൽക്കുന്ന (പ്രചരണം നടത്തുന്ന) കലാസൃഷ്ടികൾ കാണുവാൻ കഴിയും. എന്നാൽ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, അങ്ങിനെയൊരവസ്ഥ അസംഭാവ്യമാണ്. അതിനുള്ള കാരണം രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽത്തന്നെ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്താണ് ഒരു രാഷ്ട്രീയ നാടകത്തിലെ വിഷയം? ഒരു നാടകം ഒരു സംഘട്ടനത്തിന്റെ കഥയാണ്. രാഷ്ട്രീയനാടകം രാഷ്ട്രീയ രംഗത്തിലെ ഒരു സംഘട്ടനത്തിന്റെയും. ഒരു ജനതയുടെ രാഷ്ട്രീയ ജീവിതത്തിൽ രണ്ടു ഭാഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സമരമോ, ഒരു വ്യക്തിയുടെ അന്തരംഗത്തിൽതന്നെ ഭിന്നരാഷ്ട്രീയാദർശങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കോളിളക്കങ്ങളോ എല്ലാം രാഷ്ട്രീയനാടകത്തിനു വിഷയങ്ങളാകാം. ഇതിലേതുതന്നെ ആയിരുന്നാലും അവയിലെല്ലാം സത്യസന്ധത പാലിക്കാതെ നിവൃത്തിയില്ല. ഇവിടെ രാഷ്ട്രീയ ചിന്താഗതിയിലെ ശാസ്ത്രീയ സത്യങ്ങളെയാണ് സത്യമെന്നു ഗണിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയ സംഘട്ടനങ്ങളിലെല്ലാംതന്നെ നന്മയുംതിന്മയും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലുകൾഉണ്ടായിരിക്കും. സമരത്തിൽ ഇരുഭാഗക്കാർക്കും ന്യായങ്ങൾ പറയാനുണ്ടായിരിക്കും. പക്ഷെ അതുകൊണ്ടു ശരി, തെറ്റ്

എന്ന വ്യതിരേകത്തിന് കോട്ടം തട്ടുന്നില്ല. വിഷയം സാധാരണക്കാരന്റെ ജീവിതത്തെ ബാധിക്കുന്നതായതുകൊണ്ടു നാടകകൃത്തിന് സത്യത്തിന്റെ കക്ഷി ചേരാതെ ഗത്യന്തരമില്ല. ദൃശ്യകലകൾക്കു ബഹുജനങ്ങളോടു പ്രത്യേകമായ ഒരടുപ്പമുണ്ടല്ലോ: ഉദാഹരണമായി, വയലാർ സംഭവത്തെ സംബന്ധിച്ച ജനങ്ങളെ കുററപ്പെടുത്തി ഒരു നാടകം രചിക്കുകയെന്നതു് അസാദ്ധ്യമല്ലെങ്കിലും അതു വിജയിക്കുക അസാദ്ധ്യമാണു്. സത്യമോ ജനകീയാഭിലാഷങ്ങളോ രാഷ്ട്രീയ കക്ഷികളുടെ തന്ത്രക്കസർത്തുകൾക്കടിമപ്പെടുന്നതല്ല.

അങ്ങിനെ നോക്കുമ്പോൾ, സത്യവും സൌന്ദര്യവും ഒത്തിണങ്ങിയ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണു് രാഷ്ട്രീയ നാടകമെന്നു കാണാവുന്നതാണു്. ഈ മാനദണ്ഡം വെച്ചുകൊണ്ടാണു് ഇവിടെ മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങളെ പരിശോധിക്കുന്നതു്.

പാട്ടബാക്കി

തീയതിക്കണക്കനുസരിച്ചു ശ്രീ. കെ. ദാമോദരന്റെ "പാട്ടബാക്കി"യാണു് മലയാളത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ രാഷ്ട്രീയനാടകം. പാട്ടബാക്കി ഒരു രാഷ്ട്രീയ നാടകമാണോ എന്നു സംശയിക്കുന്നവരുണ്ടാകാം. കാരണം, അതിന്റെ ഉള്ളടക്കം സാധാരണയായി നാം രാഷ്ട്രീയമെന്നു ഗണിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ പെട്ടതല്ല. പാട്ടബാക്കിയുടെ പശ്ചാത്തലം കേരളത്തിലെ വർഗ്ഗസമരമാണു്. വർഗ്ഗസമരം രാഷ്ട്രീയസമരംതന്നെയാണു്. അധികാരത്തിലിരിക്കുന്ന വർഗ്ഗത്തിന്റെ

ചൂഷണത്തെ സംരക്ഷിയ്ക്കുന്നതിനുള്ള ഏർപ്പാടാണ് ഭരണകൂടം എന്ന തത്വം ഓർമ്മയിലിരുന്നാൽ ഇക്കാര്യം തികച്ചും വ്യക്തമാകും.

ചൊട്ടബാക്കിയിലെ കഥയിതാണ്. കിട്ടുണ്ണി എന്ന ഒരു ഫാക്ടറി തൊഴിലാളി തന്റെ അമ്മ, സഹോദരി, സഹോദരൻ എന്നിവരുമായി ജീവിക്കുന്നു. അവർ താമസിക്കുന്ന വീട് ഒരു കാലത്ത് അവരുടേതായിരുന്നെങ്കിലും ജന്മിയുടെ ചൂഷണംകൊണ്ട് കഥ തുടങ്ങുന്ന കാലമാകുമ്പോഴേയ്ക്കു ജന്മിയുടേതായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ആ സാധുകുടുംബം ജന്മിക്ക് ഒട്ടുവളരെ ചൊട്ടബാക്കിയും കൊടുക്കാനുണ്ട്. കിട്ടുണ്ണിക്കു കിട്ടുന്ന കൂലിയാണെങ്കിൽ ആ കുടുംബത്തെ പോററാൻ മാത്രമൊട്ടില്ലതാനും. ഈ സ്ഥിതി ജന്മിയുടെ കാര്യസ്ഥന് ഒരു അവസരമാണ്. അയാൾ കിട്ടുണ്ണിയുടെ സഹോദരിയുടെ പുറകേ കീചകനായി കൂടുന്നു. ദാരിദ്ര്യംകൊണ്ടു കിട്ടുണ്ണി മോഷണത്തിനു പ്രേരിതനാകുന്നു. നിയമം അതിന്റെ അപ്രതിഹതമായ പ്രവാഹത്തിൽ കിട്ടുണ്ണിയെ ജയിലിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുപോകുന്നു. അനാഥമായ ആ കുടുംബത്തെ കാര്യസ്ഥൻ പിന്നെയും അലട്ടുന്നു. കുഞ്ഞിമാളു അതിനു ചുട്ടുകൊണ്ടു കൊടുക്കുന്ന ഉത്തരം ഫലവത്തായിരുന്നെങ്കിലും അവരുടെ സാമ്പത്തികനിലയെ നന്നാക്കാൻ പര്യാപ്തമായിരുന്നില്ല. പ്രതികാരമൂർത്തിയായ രാമൻനായർ ആ കുടുംബത്തെ കുടിയിറക്കുന്നു. കിട്ടുണ്ണിയുടെ അമ്മ, കൊച്ചുമക്കളെ കൂ

ഞ്ഞിമാളുവിന്റെ കരങ്ങളിൽ ഏൽപ്പിച്ചുകൊണ്ടു പെരുവഴിയിൽ കിടന്നു മരിക്കുന്നു. സന്മാർഗ്ഗസംരക്ഷണത്തിനായി സകലവും ത്യജിച്ച ആ യുവതിയാകട്ടെ ജീവിതസമരത്തിൽ പരാജയപ്പെട്ടു വേശ്യാവൃത്തി സ്വീകരിക്കുന്നു. ഈ നിലയിലാണ് ജയിൽമോചിതനായ കിട്ടുണ്ണി തന്റെ കുടുംബാംഗങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നത്. സ്വാഭാവികമായി കിട്ടുണ്ണി ക്ഷോഭിക്കുന്നു. പക്ഷേ അല്പസമയംകൊണ്ടു് അയാൾ ചില കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കി കുഞ്ഞിമാളുവിനെയുംകൂട്ടി ആജീവനാന്തസമരത്തിനു് ഇറങ്ങി പുറപ്പെടുന്നു.

ഈ നാടകത്തിലെ കഥാവസ്തുവിനു ചില വിശിഷ്ടഗുണങ്ങൾ ഉണ്ടു്. കഥയ്ക്കു് ഒട്ടുംതന്നെ അസംഭാവ്യതയില്ല. അതിലെ സംഭവങ്ങൾ എല്ലാം സാധാരണ ജീവിതത്തിൽ നിന്നെടുത്തതാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആ സംഘട്ടനങ്ങൾ സാധാരണക്കാരന് എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാകുന്നതുമാണ്. കിട്ടുണ്ണി ഒരു സാധാരണക്കാരനാണ്; അതിമാനുഷനല്ല. മർദ്ദിതവിഭാഗങ്ങളെ രക്ഷിക്കാനുള്ള തിടുക്കത്തിൽ ശ്രീ. ദാമോദരൻ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ മറന്നുപോയിട്ടില്ല. കിട്ടുണ്ണിയും കുഞ്ഞിമാളുവും ഉന്നതസാന്മാർഗ്ഗികനിയമങ്ങളെ അനുസരിക്കാൻ ആത്മാർത്ഥമായി പരിശ്രമിക്കുന്നുണ്ടു്. പക്ഷേ സമുദായം അവരെ അതിനു് അനുവദിക്കുന്നില്ലെന്നു മാത്രം. സഹോദരിയുടെ മാനം മറയ്ക്കുന്നതു് അരി വാങ്ങിക്കുന്നതിലും പ്രധാന കാര്യമായിട്ടാണു്

ആ സഹോദരൻ കണക്കാക്കുന്നത്. പക്ഷേ അയാളും മോഷ്ടാവായിത്തീരുന്നു. രാമൻനായരെ സുധീരം ചെറുക്കുന്ന ആ പെൺകുട്ടിയാകട്ടെ, വഴിപോക്കരെ കണ്ണുകാട്ടി വിളിക്കുന്ന ഒരു വേശ്യയായിത്തീരുന്നു. അങ്ങിനെ അവർ രണ്ടുപേരും പ്രിയതരമായി കരുതിയിരുന്ന ജീവിതമൂല്യങ്ങൾ അവർ കളഞ്ഞു കുളിക്കുന്നു. അതൊന്നും ഈ സമുദായത്തിൽ പ്രായോഗിക പ്രമേയങ്ങളല്ലെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നു. വ്യക്തികളുടെ സ്വഭാവനൈർമ്മല്യം പ്രധാനമായി സാമുദായിക വ്യവസ്ഥിതിയെ ആശ്രയിച്ചാണ് നിൽക്കുന്നതെന്ന വാദമാണ് ശ്രീ. ദാമോദരൻ ഉന്നയിക്കുന്നത്. ആദർശസുന്ദരമായ ഒരു ജീവിതം സാധ്യമാകണമെങ്കിൽ സാമുദായിക വ്യവസ്ഥിതിക്കുതന്നെ മൌലികമായ ഒരു പരിവർത്തനമുണ്ടാകണം. ഈ ആശയം വ്യക്തമായും വിശ്വസനീയമായും ശ്രീ. ദാമോദരൻ "പാട്ടബാക്കി"യിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

രാഷ്ട്രീയമായി നോക്കിയാൽ "പാട്ടബാക്കി"യുടെ മെച്ചം അതിലെ ചിന്താഗതിയുടെ സത്യസ്ഥിതിയാണ്. രാഷ്ട്രീയോദ്ദേശ്യത്തോടുകൂടിയ കല വിജയകരമാകണമെങ്കിൽ അതിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സത്യത്തിന്റെ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പിൻബലമുണ്ടായിരിക്കണം. പാട്ടബാക്കിയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ദുസ്ഥിതിക്കൊരു പരിഹാരം നാടകകൃത്തു നിർദ്ദേശിക്കുന്നതു തൊഴിലാളി കർഷകവർഗ്ഗങ്ങളുടെ സംഘടിതശ

കതിയാണ്. ജന്മിക്ക് ആദർശമതിയായ ഒരു സന്താനത്തെ ജനിപ്പിച്ച് അയാളെക്കൊണ്ട് മർദ്ദിതവർഗ്ഗത്തെ "രക്ഷിക്ക"വാനും മററും ശ്രീ. ദാമോദരൻ ഒരുമ്പെടുന്നില്ല. കിട്ടുണ്ണിയുടെ ഭാഗധേയം നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അവൻെറവർഗ്ഗമാണ്. അതുതന്നെയാണ് ചരിത്രം വിളിച്ചറിയിക്കുന്നപരമാർത്ഥം. പാട്ടബാക്കിയിൽ മറെറാരു പ്രത്യേകതയുള്ളത് അതിൻെറ അവസാനമാണ്. മറെറാരു സാഹിത്യകാരനായിരുന്നെങ്കിൽ കുഞ്ഞിമാളു കിട്ടുണ്ണിയുടെ കഠാരിക്കിരയാവുക എന്നതു തീർച്ചയായിരുന്നു. പക്ഷേ ഇവിടെ പശ്ചാത്താപം, പരാജയമനോഭാവത്തിലേയ്ക്കോ ആത്മഹത്യയിലേയ്ക്കോ അല്ല വഴി തെളിക്കുന്നത്. അതു് ഒരു രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തകൻെറ ചിന്താഗതിയായിരുന്നേക്കാം. അതു സത്യമായിരുന്നെങ്കിൽ ഇന്നു വടക്കേ മലബാറിലേയും ചേർത്തലയിലേയും ഒട്ടുവളരെസ്ത്രീകൾ ആത്മഹത്യചെയ്യേണ്ടിവരുമായിരുന്നു. കിട്ടുണ്ണി "എങ്ങിനെയെന്നു കാണിച്ചുതാം, വരൂ" എന്നു പറഞ്ഞു കുഞ്ഞിമാളുവിൻെറകയ്യുംപിടിച്ചു പടക്കളത്തിലേയ്ക്കിറങ്ങുകയാണ്.

കഥാഘടനയുടെ ലാളിത്യവും ഉള്ളടക്കത്തിൻെറ സത്യാവസ്ഥയും "പാട്ടബാക്കി"യെ മലയാളത്തിലെ ഏററവും വിജയകരമായ രാഷ്ട്രീയ നാടകമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. ഈ നാടകത്തിൻെറ നീണ്ട ചരിത്രവും ഈ അനുമാനത്തെ പിന്താങ്ങുന്നുണ്ട്. മലബാറിലെ കർഷകപ്രസ്ഥാനത്തിൽനിന്ന് ഉടലെടുത്ത ഒരു കലാസൃ

ഷ്ടിയാണ് "പാട്ടബാക്കി". അതിലെ കഥയും രംഗങ്ങളും പാത്രങ്ങളുമെല്ലാം കർഷകജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങൾ മാത്രമാണ്. കർഷകസമരത്തിലെ പങ്കാളിത്തമാണ് നാടകകൃത്തിനുണ്ടായിരുന്ന പ്രചോദനം. കിട്ടുണ്ണി എത്തിച്ചേരുന്ന തത്വം ശ്രീ. ദാമോദരന്റെ തലയിൽ മുളച്ചുണ്ടായതല്ല; കർഷകജനത അവരുടെ ദൈനംദിനജീവിതംകൊണ്ടു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചതാണ്. ഒരു ദിവസം "ഇൻസ്പിറേഷൻ വന്നു ശല്യമുണ്ടാക്കിയതുകൊണ്ടെഴുതിയതല്ല "പാട്ടബാക്കി". ഇന്ത്യൻ ദേശീയപ്രസ്ഥാനം സാമാന്യ ജനതയുടെയിടയിലേക്കു പ്രചരിപ്പിക്കാൻ ഒരുങ്ങിയിറങ്ങിയ കുറെ യുവാക്കന്മാർക്ക് ഒരു പ്രതിബന്ധത്തെ നേരിടേണ്ടിവന്നു. യുഗങ്ങളായി അജ്ഞതയിലും അന്ധവിശ്വാസത്തിലും ആണ്ടുകിടക്കുന്ന ഒരു ജനതയുടെ നിസ്സംഗതാബോധമായിരുന്നു അത്. അവരെ ഉണർത്തിച്ചിന്തിപ്പിക്കുക എന്നതു ഭഗീരഥപ്രയത്നമായിരുന്നു. സ്വന്തം വർഗ്ഗതാൽപ്പര്യങ്ങളുടെ ഭാഷയിൽ മാത്രമേ അവർക്കു ദേശീയബോധം ഗ്രഹിക്കുവാൻ കഴിയുമായിരുന്നുള്ളൂ. അതും സാധാരണ പ്രസംഗങ്ങളും ലഘുലേഖകളുംകൊണ്ടു നടത്തുക സാധ്യമായിരുന്നില്ല. ഇത്തരുണത്തിൽ കല ആ ജോലി ഏറ്റെടുത്തു. മലബാറിലെ എണ്ണമറ്റ ഗ്രാമങ്ങളിൽ പാട്ടബാക്കി അഭിനയിക്കപ്പെട്ടു. നാടകകൃത്തും, ശ്രീ. എ. കെ. ഗോപാലൻ, സർദാർ ചന്ദ്രോത്ത് മുതലായവരും നടന്മാരായിരുന്നുവെന്നു പറയുമ്പോൾത്തന്നെ പാട്ടബാക്കിയുടെ രാഷ്ട്രീയകടമ

വ്യക്തമാകുന്നതാണല്ലോ. പത്തും പന്ത്രണ്ടും മൈലകലെ നിന്ന് പാട്ടബാക്കി കാണാൻവേണ്ടി കൃഷിക്കാർ നടന്നെത്തുകയെന്നത് ഒരു സാധാരണ സംഭവമായിരുന്നു. അഭിനയത്തിനിടയിൽ സദസ്യർ എഴുന്നേറ്റുനിന്ന് നീചപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് ചുട്ട മറുപടി കൊടുക്കാറുണ്ടായിരുന്നുവെന്നതിൽ കവിഞ്ഞ് ഒരു നാടകത്തിന് എന്തു വിജയമാണ് വേണ്ടത്. അഭിനയത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ രാഷ്ട്രീയപ്രസംഗങ്ങളും സംഘടനാപ്രവർത്തനങ്ങളും നടക്കാറുമുണ്ടായിരുന്നു. അതിനുള്ള പ്രചോദനമാണ് സദസ്യർക്ക് നാടകത്തിൽനിന്നു കിട്ടിയിരുന്നത്. കരഞ്ഞു തളരുന്ന ഒരു ജനതയെയല്ല, പോരാടി ജീവിക്കുന്ന ഒരു ജനതയെയാണ് "പാട്ടബാക്കി" ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. പ്രചരണമെന്ന നിലയ്ക്ക് ഏറ്റവും വിജയകരമായ മലയാള രാഷ്ട്രീയനാടകമേതെന്ന് ചോദിച്ചാൽ "പാട്ടബാക്കി" എന്നു ഞാൻ ഉച്ചത്തിൽ വിളിച്ചു പറയും.

പക്ഷേ, പ്രചരണത്തിലുള്ള ഈ വിജയംതന്നെ കലാപരമായി "പാട്ടബാക്കി"യെ പരാജയപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ലേ എന്ന് സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കഥയുടെ ലാളിത്യംതന്നെ അതിനെ ഒരു സാധാരണ കഥയാക്കിത്തീർക്കുന്നു. ഉത്തമമായ നാടകങ്ങളുടെ വിജയം അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്നത് പാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിലെ സംഘട്ടനങ്ങളെ നാടകീയമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലാണ്. ഈ നാടകത്തിൽ അത്തരം ഘട്ടങ്ങൾ മൂന്നാ

ണുള്ളതു്. അവയിലൊന്നിലുംതന്നെ സദസ്യരെ ശ്വാസം മുട്ടിക്കുന്ന ഒരു രംഗം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. കിട്ടുണ്ണിക്കു മോഷണം ആരംഭിക്കാൻ അധികം ആലോചിക്കേണ്ടി വരുന്നില്ല. കുഞ്ഞിമാളു വേശ്യാവൃത്തിയിലേയ്ക്കു പ്രവേശിക്കുന്നതിനു മുമ്പിൽ തീർച്ചയായും ഉണ്ടാവുന്ന ആ ഭയങ്കര മാനസിക സമരത്തിന്റെ യാതൊരു ലക്ഷണവും കാണിക്കുന്നില്ല. അവസാനത്തെ രംഗത്തിൽ കിട്ടുണ്ണിയുടെ കോപം അത്ര വേഗം അടങ്ങുന്നതു വളരെ അസംഭവ്യമായിത്തോന്നുന്നു. ഇക്കാരണംകൊണ്ടുതന്നെയാണെന്നു തോന്നുന്നു, പാത്രസൃഷ്ടിയിലും ശ്രീ. ദാമോദരൻ അത്രയ്ക്കു വിജയിക്കാതിരുന്നതു്. പാട്ടബാക്കിയിലെ പാത്രങ്ങളെല്ലാംതന്നെ "ഫാക്ടറിമെയിഡ്" ആണു്. ചതുരവടിവിൽ ചലിക്കുന്ന ആ പാവകൾ ചിലപ്പോൾ ജീവച്ചൈതന്യം കാണിക്കുന്നുണ്ടെന്നുള്ളതു ശരിതന്നെ. കിട്ടുണ്ണി പട്ടിണിയാണെന്നറിഞ്ഞുകൊണ്ടുതന്നെയാണു് മമ്മതു് അയാളെ ചായയ്ക്കു ക്ഷണിക്കുന്നതു്. കടക്കററി പിരിക്കാൻ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന അവറാന്റെ ദേഷ്യം പൊതു ശത്രുവിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ ഉരുകി പോകുന്നതും നല്ലൊരു ഭാഗമാണു്. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവമായ സൌഹാർദ്ദഭാവം ഇതുകൊണ്ടു് ധ്വനിപ്പിക്കുവാനും ശ്രീ. ദാമോദരനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. മില്ലുടമസ്ഥന്റെ സ്നേഹിതനും, ഭാര്യയുടെ സുഹൃത്തുമായ ആ വേഷം അവസരസേവകത്വത്തിന്റെ ഖദറിൽ പൊതിഞ്ഞ രൂപമാണു്. "വാടകവണ്ടി"കൾ വർദ്ധി

ച്ചിരിക്കുന്ന ഇക്കാലത്ത് ആ പാത്രവും ആകർഷകമാണ്. എന്നിരുന്നാലും പാട്ടബാക്കിയിലെ പാത്രങ്ങൾക്ക് അതുകൊണ്ടുകൂടി ഒരു പന്തികേടുണ്ട്. അവയോട് നമുക്ക് അനുഭാവമോ വെറുപ്പോ തോന്നിയെന്നു വരാം. പക്ഷേ ഒരിക്കൽകൂടി അവരെ കാണണമെന്ന് ആഗ്രഹമുണ്ടാവുകയില്ല.

പ്രചരണഭ്രമം മററു ചില തെററുകൾക്കും കാരണമാകുന്നുണ്ട്. ചായപ്പീടികയിലെ സംഭാഷണത്തിൽ "സോഷ്യലിസ്റ്റ് സമുദായത്തിൽ മാത്രമേ മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനായി ജീവിക്കാൻ സാധിക്കുകയുള്ളു" എന്ന് മഹമ്മദ് പറയുന്നു. പറഞ്ഞ കാര്യം അക്ഷരംപ്രതി പരമാർത്ഥമാണ്. പക്ഷേ പറയുന്നതു മഹമ്മദല്ല; നാടകകൃത്തുതന്നെ രംഗത്തുവന്നു പ്രസംഗിക്കുകയാണ്. കഥയുടെ ആ ഘട്ടത്തിൽ അത്രയെല്ലാംതന്നെ പ്രസംഗിക്കാൻമാത്രം മഹമ്മദ് വളർന്നിട്ടില്ല. അഞ്ചാംരംഗത്തിലും പന്ത്രണ്ടാംരംഗത്തിലും കടന്നുകൂടിയിട്ടുള്ള ആത്മഗതങ്ങളും ഇങ്ങനെതന്നെ വന്നതാണെന്നു തോന്നുന്നു. അവ സംഭാഷണങ്ങളായി മാററുവാൻ വിഷമമൊന്നുമില്ല.

മുന്നോട്ട്

വർഗ്ഗസമരത്തെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന നാടകങ്ങളെ പരാമർശിക്കുമ്പോൾ ശ്രീ. കേശവദേവിന്റെ "മുന്നോട്ട്," "മദ്യപാനി" എന്ന നാടകങ്ങൾകൂടി ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടതാണ്. "മദ്യപാനി" സമുദായത്തിലെ അനീതി പൊറുക്കാൻ വയ്യാതെ ആത്മസംയമനം വെടിഞ്ഞു

കൊലപാതകം ചെയ്യുന്ന ഒരു തൊഴിലാളിയുടെ ചിത്രമാണ്. ചെറുതെങ്കിലും അതു വളരെ നന്നായിട്ടുണ്ട്. "മുന്നോട്ട്" ബൂർഷ്വാജനാധിപത്യവിപ്ലവത്തിനുശേഷം വർഗ്ഗങ്ങൾ തമ്മിലുണ്ടാകുന്ന ഒരു ഏറ്റുമുട്ടലിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കലാപരമായി നോക്കിയാൽ ഈ നാടകം വിജയകരമാണെങ്കിലും, രാഷ്ട്രീയമായി അതിലെ ആശയം പരിപൂർണ്ണമല്ല. ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി പടവെട്ടിയ നരേന്ദ്രൻ (മില്ലുടമസ്ഥന്റെ മൂത്ത പുത്രൻ) ആ സമരത്തിലെ 'വിജയത്തോടുകൂടി പിന്തിരിപ്പനായിത്തീരുന്നു. ഈ മാററം സ്വാഭാവികമാണ്. അതനുസരിച്ചു നരേന്ദ്രന്റെ പാത്രസൃഷ്ടിയും വിജയിച്ചു. പക്ഷേ, വർഗ്ഗസമരത്തിൽ മർദ്ദിതപ്രതിനിധിയായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നതു മില്ലുടമസ്ഥന്റെ ഇളയപുത്രൻ സുരേന്ദ്രനാണ്. ഉയരുന്ന വർഗ്ഗം തൊഴിലാളിവർഗ്ഗമാണ്. അതിന്റെ പ്രതിനിധി തൊഴിലാളിയായിരിക്കുകയാണ് ഉത്തമം. സുരേന്ദ്രൻ ഒരു സിംബലാണ് എന്നവാദവും പ്രസക്തമല്ല. ഒരു റീയലിസ്റ്റ് നാടകത്തിൽ അങ്ങനെയൊരു സിംബൽ ഫലപ്രദമാവുകയില്ല. എങ്കിലും ഈ നാടകത്തിലെ സംഭാഷണത്തിൽ ഒട്ടുവളരെ യഥാർത്ഥതത്വങ്ങൾ അന്തർഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആഗസ്റ്റ് പതിനഞ്ചിനുശേഷം ഒരു ഇടത്തരക്കാരന്റെ കുടുംബത്തിലുണ്ടാവുന്ന ആദർശസംഘട്ടനം അതിസുന്ദരമായി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനും ശ്രീ. ദേവിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അഭിനയ-

ത്തിൽ "മുന്നോട്ട്" വിജയകരമായിരിക്കുമെന്നാണ് എനിക്ക തോന്നുന്നത്.

തോററില്ല.

തിരുവിതാംകൂർ ഗവമെന്റിന്റെ ഒരു നിരോധനാജ്ഞയും, "തകഴി" എന്ന മുദ്രയുമാണ് എന്നെ "തോററില്ല" എന്ന നാടകം വായിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. വായന കഴിഞ്ഞപ്പോഴേയ്ക്കും ഈ രണ്ട് സാക്ഷിപ്പത്രങ്ങളെപ്പററിയും അനല്പമായ സംശയം ഉദിക്കുകയും ചെയ്തു.

"തോററില്ല" നിരോധിക്കുവാനുള്ള ഒരു ന്യായവും ആ പുസ്തകത്തിൽ കണ്ടില്ല. അതിന്റെ പശ്ചാത്തലം രാഷ്ട്രീയമാണെന്നല്ലാതെ, ശരിയ്ക്കു പറഞ്ഞാൽ അതൊരു രാഷ്ട്രീയ നാടകമേയല്ല. (തിരുവിതാംകൂറിലെ രാഷ്ട്രീയസമരത്തിൽ പങ്കെടുത്ത ചിലരുടെ സ്വകാര്യജീവിതമാണ് (രാഷ്ട്രീയ ജീവിതമല്ല), അതിലെ കഥാവസ്തു) "എറണാകുളത്തിരുന്ന തിരുവിതാംകൂറിലെ ഗൂഢപ്രവർത്തനങ്ങളെ നയിക്കുകയും" എന്നും മററും പറഞ്ഞുകാണുന്നുണ്ട്. എന്തെങ്കിലും ഗൂഢപ്രവർത്തനം എന്നൊരു തുമ്പും കിട്ടുന്നില്ല. സമരത്തിന്റെ മററു ഭാഗങ്ങളും ഈ നാടകത്തിലില്ല. അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെനേരേ "വെറുപ്പും വിദ്വേഷവും ജനിപ്പിക്കുന്ന" ഒന്നുംതന്നെ ഇതിൽ കാണുന്നില്ല. ഈ പരിതഃസ്ഥിതിയിൽ "തോററില്ല"

നിരോധിച്ചതു് നാട്ടുകാരന്റെ ഭാഷയറിഞ്ഞുകൂടാത്ത ഒരു ഭരണാധികാരിയുടെ കിറുക്കാണെന്നു ഗണിച്ച് അവഗണിക്കാം.

പക്ഷേ, "തകഴി" എന്ന മുദ്രയോ? ഈ നാടകം മേൽവിലാസംമാറി സഞ്ചരിക്കുകയാണെന്നു പറഞ്ഞാൽ ശ്രീ. തകഴി, എന്നോടു ക്ഷമിക്കുക. അദ്ദേഹത്തിന്റെ രണ്ടുചെറുകഥകളെങ്കിലും വായിച്ചിട്ടുള്ളവർ എന്നോട് യോജിക്കുമെന്നാണെന്റെ വിശ്വാസം. ശ്രീ. തകഴിയുടെ തൂലികതന്നെയാണ് ഓരോ അക്ഷരവും കുറിച്ചതെന്നു വരാം. അതുകൊണ്ടുമാത്രം നാടകം അദ്ദേഹത്തിന്റേതായിത്തീരുന്നില്ല.

"തോററില്ല" ആറേഴാവർത്തി വായിച്ചിട്ടും കഥയെപ്പററി വ്യക്തമായ ഒരു രൂപം ലഭിക്കുന്നില്ല. അവതാരകന്റെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ "ആത്മാർത്ഥതയുടെ മൂർത്തീകരണമായ ഒരാദർശവാദി സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിൽ കുടുങ്ങി (?) സമ്പത്തും ആരോഗ്യവും നശിച്ച് മരണം പ്രാപിക്കുന്നതാണ്," കഥാവസ്തുവെന്നു മനസ്സിലായി. പക്ഷേ കഥാനായകന്റെ ജീവിതത്തിലെ പ്രശ്നങ്ങളും അദ്ദേഹം അവയെ നേരിടുന്ന രീതിയും ഒന്നും വ്യക്തമായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പറയാൻ വിഷമമാണ്. പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ അതിവിദഗ്ദ്ധനായ തകഴി ഈ നാടകത്തിലെ മരപ്പാവകളുടെ (ജലജയൊഴിച്ച്) സ്രഷ്ടാവാണെന്നു വിചാരിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ടു്. വിരസമായ ആ സംഭാഷണങ്ങ

ളിലും തകഴിയുടെ മുദ്രയില്ലതന്നെ. തകഴിയുടെ പ്രത്യേക സ്വത്തായ മാനസികാപഗ്രഥനപാടവം എവിടെയെന്നൊരു രൂപവും കിട്ടുന്നില്ല. ഈ ചിന്താഗതിക്ക് പ്രാബല്യം കൊടുക്കുന്ന ഒരു വസ്തുതയാണ് അവതാരകന്റെ പ്രഖ്യാപനം. "രണ്ടു ദിവസം പകലും രാത്രിയും തകഴി എന്റെ തടവുകാരനായിക്കഴിഞ്ഞു. "തോററില്ല" എന്ന ഗദ്യനാടകം എഴുതിക്കഴിഞ്ഞു." അതിനുമ്പായി കഥാവസ്തു താൻ നിർദ്ദേശിച്ചുകൊടുത്തതാണെന്നും അവതാരകൻ പറയുന്നുണ്ട്. ഇതുകൊണ്ടല്ലേ തകഴിയുടെ മുദ്ര തെളിയാതെ പോയതു് എന്നു ഞാൻ സംശയിക്കുന്നു. ഏതൊരു കലാസൃഷ്ടിയ്ക്കും കലാകാരന്റെ ഹൃദയത്തിൽ നിന്നൊരു പ്രചോദനം ഉണ്ടായിരിക്കണം. മറെറാരാളുടെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ചു കലാസൃഷ്ടി ചെയ്യുക സാധ്യമല്ല. ഇതുകൊണ്ടാണു് ഒരു രാഷ്ട്രീയ കക്ഷിയുടെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ചു കലാസൃഷ്ടി ചെയ്യുകയെന്നതു ബുദ്ധിമുട്ടാണെന്നു പറയുന്നതു്. അതിൽ ആക്കം പരിഭവിക്കാനില്ല. ഈ പരാജയം "തോററില്ല"യിലെ ഓരോഘട്ടത്തിലുംതെളിഞ്ഞുകാണാം.

ഈ നാടകത്തിന്റെ പരാജയത്തിനു കാരണം തികഞ്ഞ ആശയക്കുഴപ്പമാണു്. സ്റ്റേററ് കോൺഗ്രസ് സമ്മേളനത്തിൽ അഭിനയിക്കാൻ എഴുതിയ ഒരു നാടകം തിരുവിതാംകൂർ ജനത 114 മുതൽ നടത്തിയ ഐതിഹാസികമായ ഒരു സമരത്തിന്റെ ഏതെങ്കി

ലും ഒരു ഭാഗമായിരുന്ന ചിത്രീകരിക്കേണ്ടിയിരുന്നത്. ജനങ്ങൾ അതിൽ വഹിച്ച വീരോചിതമായ പങ്കു ചിത്രീകരിക്കുന്നതുണ്ടൊ? അതൊരു രാഷ്ട്രീയ നാടകമായിത്തീരുകയുള്ളൂ. തോറ്റില്ലിയിലാകട്ടെ രാജ്യത്തിനു വേണ്ടി സർവ്വവും ത്യജിച്ച ഒരു നേതാവിനെപ്പറ്റിയുണ്ടായ തെറ്റായ ആരോപണങ്ങളെ നിഷേധിക്കുവാൻ മാത്രമാണ് യത്നിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിൽത്തന്നെയും നാടകകൃത്ത് വിജയിച്ചിട്ടില്ല. സാധാരണജനങ്ങളെ ഒരു വക ആൾപ്പെരുപ്പം (കുട്ടിക്കൃഷ്ണമാരാരുടെ ഭാഷയിൽ ജഡാത്മാവ്) ആയി മാത്രമാണ് ഗണിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് ഒരു പ്രതീതി വായനക്കാരനുണ്ടാകുന്നുണ്ട്. നേതൃത്വത്തിന്നിടയിൽത്തന്നെയുള്ള മാത്സര്യവും വൈരുധ്യങ്ങളുമാണ് പ്രധാനവിഷയം. ചിലർ ക്ഷമായാചനം ചെയ്യുന്നു. മററു ചിലർ തെററിദ്ധരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇക്കാര്യങ്ങളെല്ലാം യഥാർത്ഥമായിരിക്കാം. അവയ്ക്കു പുറകിൽ ഒരു നീണ്ട ചരിത്രവും കണ്ടേക്കാം. ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന ആളുകളെപ്പററിയൊന്നും ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ലയെന്നു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അരവിന്ദൻനായരും യശഃശ്ശരീരനായ ശ്രീ. കെ. കെ. കുഞ്ചുപ്പിള്ളയുമായി വളരെ സാമ്യം തോന്നുന്നുണ്ട്. പ്രസ്ഥാനം ഉപേക്ഷിച്ചുപോയ ഈഴവയുവതിയും മുസ്ലീംയുവാവും ചിലർക്കു മനസ്സിലാക്കാം. നീണ്ടുതടിച്ച ശരീരവും ഇരുപത്തഞ്ചു വയസ്സുമായി പ്രവേശിക്കുന്ന ഗോപാലിയുണ്ണിനും സുപ്രസിദ്ധനാണ്. ഉള്ളുകള്ളികൾ മുഴുവൻ അറിയാവുന്നവർക്ക് ഈ നാടകത്തിൽ ഒട്ടൊക്കെ രസിക്കാൻ

കണ്ടെന്നു വരാം. എന്നാൽ സാധാരണ വായനക്കാര ന് ഇതെല്ലാം ഒരുവക കടംകഥ മാത്രമാണ്. കഥാവസ്തുവിനെ സംബന്ധിച്ച ഈ കുറവ് ഏററവും വ്യക്തമായിക്കാണുന്നത് അവസാനരംഗത്തിലാണ്. കാണികൾക്ക പ്രസ്ഥാനത്തിൽ ആശയും വിശ്വാസവും കൊടുക്കത്തക്ക രീതിയിൽ കഥ അവസാനിക്കേണ്ടതാണെന്ന തത്വം നാടകകൃത്തിനറിയാം. എന്നാൽ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ അതു സംഭവിക്കുന്നതിന്റെ രഹസ്യമെന്താണെന്നറിഞ്ഞു കൂടാത്തതു കൊണ്ടായിരിക്കാം, തോററില്ലയുടെ അവസാനരംഗം ആ വിശ്വാസത്തിലല്ല കണ്ണുനീരിലാണ് അവസാനിക്കുന്നത്. വ്യക്തി മരിച്ചാലും ജനത മുന്നോട്ടു പോകും എന്നു തെളിയിക്കാൻ ചെയ്യുന്ന പരിശ്രമം വിഫലപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അരവിന്ദൻനായർ മരിക്കുന്നതു പൊതുപ്പണിമുടക്കാരംഭിച്ചുവെന്ന സന്തോഷവാർത്ത കേട്ടിട്ടു സംതൃപ്തനായിട്ടാണ്. പക്ഷേ ഈ പണിമുടക്കുണ്ടാക്കിയ വർഗ്ഗത്തെ അതിനു മുമ്പൊരിക്കലും ചിത്രീകരിക്കാത്തതുകൊണ്ടു കാണികൾക്ക് അത്രമാത്രം വിശ്വാസമോ സംതൃപ്തിയോ ഉണ്ടാകുന്നില്ല. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ ഉന്നതാദർശവും കുഴഞ്ഞുമറിഞ്ഞ ചിന്താഗതിയും കൂടിച്ചേർന്നു രാഷ്ട്രീയരംഗത്തുണ്ടാകുന്ന പരാജയം പൂർണ്ണമായി "തോററില്ല" യിൽ പ്രതിഫലിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സാങ്കേതികമായിട്ടും 'തോററില്ല' പരാജയപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണ്. ഏതെങ്കിലുമൊരു പ്രശ്നത്തെ കാ

ണികളുടെ മുമ്പിൽ വെയ്ക്കുക; അതിൻെറ കാഠിന്യം വർദ്ധിച്ച മൂർദ്ധന്യത്തിൽ എത്തി വിജയത്തിലോ പരാജയത്തിലോ ഒരു പരിഹാരം കണ്ടെത്തുക; ഇതാണ് എല്ലാ നാടകങ്ങളുടേയും ഘടനാരീതി. ഇവിടെയാണെങ്കിൽ ഒരു രോഗി ഇഴഞ്ഞും നിരങ്ങിയും മരണത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നതിൻെറ കഥ മാത്രമേയുള്ളു. ഈ കഥയിൽ ഭാര്യയെ കാണാനായി നാട്ടിലെത്തുന്ന അരവിന്ദൻനായർ ആ മനസ്വിനിയുടെ മരണവാർത്തയറിയുന്നതായിരിക്കണം പ്രതിസന്ധിഘട്ടം. പക്ഷേ, അങ്ങിനെ ഒരു രംഗം പോലും ഇതിലില്ല. ഒന്നാമങ്കത്തിൽ വസ്തുനടത്തുശിപായിയും ലളിതയുമായി നടക്കുന്ന സംഭാഷണം ആറുപുറം നിറയെ ഉണ്ട്. അരവിന്ദൻനായരും ലളിതയുമായിട്ടുള്ള ഒരു ചെറിയ സംഭാഷണത്തിൽ (പുറം 13) ഇതു മുഴുവനും പറയുന്നതുകൊണ്ടു് ആദ്യത്തെ സംഭാഷണം മുഴുവനായി എടുത്തുകളയാവുന്നതാണ്. ആ സംഭാഷണം അരസികമായതുകൊണ്ടു് ഫലിതത്തിനുവേണ്ടിയെന്ന വാദം പോലും അതിനെ നീതീകരിക്കയില്ല.

ദേശീയസമരത്തിൻെറ ഒന്നാമത്തെ രംഗം പരാജയപ്പെട്ടില്ല എന്നു തെളിയിക്കുവാനാണ് ശ്രമമെങ്കിൽ 'തോററില്ല' എന്ന പേരും സ്വീകാര്യമല്ല. തോററില്ലെന്നു തെളിയിക്കുന്നതു വിജയത്തെ കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്, പുറകോട്ടു പോയിട്ടില്ലെന്നു വാദിക്കുന്നതുകൊണ്ടല്ല.

സ്റ്റേററ് കോൺഗ്രസ്സിനെത്തന്നെ പശ്ചാത്തലമാക്കിക്കൊണ്ടെഴുതപ്പെട്ട മറെറാരു നാടകമാണ് ശ്രീ. പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ 'ജേതാക്കൾ'. സംഗീതനാടകമായിട്ടെഴുതിയതുകൊണ്ടായിരിക്കണം ജേതാക്കൾ പരാജയപ്പെട്ടത്. ജേതാക്കളിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഗ്രാമീണ പുനരുദ്ധാരണ-പ്രണയ-അഹിംസാ-ദേശീയപ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പററി ശ്രീ. വർക്കിക്ക് ഇന്ന് അത്ര മതിപ്പൊന്നുമുണ്ടായിരിക്കാൻ ഇടയില്ല. എങ്കിലും ഈ നാടകവും നിരോധിച്ചിരിക്കുകയാണെന്നൊരു മേന്മ അവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട്.

പ്രതിമ

തിരുവിതാംകൂറിന്റെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിൽ ഏററവുമധികം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയനാടകമാണ് ശ്രീ. കെ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'പ്രതിമ'. കിരാതഭരണത്തിനിടയിൽ കിടന്നു വീർപ്പുമുട്ടുന്ന ഒരു ജനതയുടെ വെറുപ്പിന്റെ അഗ്നിയിൽ വാർത്തെടുത്തതാണ് ഈ പ്രതിമ.

അധികാരഭ്രമത്തനായ ഒരു സ്വേച്ഛാധിപതിയുടെ സ്വകാര്യജീവിതവും നയതന്ത്രങ്ങളുമാണ് 'പ്രതിമ' യിലെ പ്രതിപാദ്യം. ജനങ്ങൾ അയാളെ സർവ്വശക്തിയോടുംകൂടി വെറുക്കുന്നു. എങ്കിലും അയാൾക്ക് അനശ്വരതയ്ക്കു മോഹമുണ്ട്. എങ്ങിനെയെങ്കിലും തന്റെ ഒരു പ്രതിമ സ്ഥാപിക്കണമെന്നയാൾ തീരുമാനിക്കുന്നു. അതിന്നു കരുക്കളായി ഒരു ജനപ്രതിനിധി

യേയും ഒരു ദേശസേവിനിയേയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ജനങ്ങളുടെതായി സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടുവാൻ പോകുന്ന ആ പ്രതിമയും അയാൾ തന്നെ ഉണ്ടാക്കിച്ചു വരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അങ്ങിനെ സജ്ജീകരണങ്ങൾ പൂർത്തിയായിരിക്കുമ്പോഴാണ് അയാളുടെ പുത്രൻ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. തന്റെ അമ്മയെ ഉപേക്ഷിക്കുകയും ഭാര്യയെ അധഃപതിപ്പിക്കുകയും ചെയ്ത അച്ഛനെ എതിർക്കുവാനാണ് പുത്രന്റെ സംരംഭം. അയാൾ പ്രതിമ വെട്ടിവെച്ചുടയ്ക്കുന്നു. അങ്ങിനെ സേച്ഛാധിപതി തോല്ക്കുന്നു. ഇതിന്റെ കൂടെ ഒന്നുകൂടി പറഞ്ഞേയ്ക്കാം. പ്രതിമ തിരുവിതാംകൂറിൽ നിരോധിച്ചിരിക്കുകയാണ്.

പ്രതിമയുടെ ഒന്നാം അങ്കത്തിൽ പൊതുജനങ്ങളേയും, പത്രാധിപന്മാരേയും, രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകന്മാരേയും, പാദസേവകരേയും എല്ലാം ഒരുപോലെ പുച്ഛം പറഞ്ഞുകൊണ്ടു പേപ്പട്ടിയെപ്പോലെ പാഞ്ഞുനടക്കുന്ന ഒരു അധികാരിയെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ജനതയുടെ വായ് മൂടിക്കെട്ടാനും, ജനകീയപ്രസ്ഥാനങ്ങളെ അടിച്ചമർത്താനും അധികാരിവർഗ്ഗം പ്രയോഗിക്കുന്ന അടവുകളെ ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള വ്യക്തമായി കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രതിമാസ്ഥാപനസംരംഭം അയാളുടെ പ്രചരണപരിപാടിയുടെ ഒരു സാമ്പിൾ മാത്രമാണ്. ഇതിനെല്ലാം കൂട്ടുനില്ക്കുന്ന പാദസേവകരേയും ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അരയ്ക്കു മുണ്ടും കെട്ടി, വാക്ക്യെുംപൊത്തി ഓച്ഛാനിച്ചു

നില്ക്കുന്ന ആ പൊതുജനപ്രതിനിധി (?) യും, അനാച്ഛാദനകർമ്മത്തിനു തയ്യാറെടുത്തുനില്ക്കുന്ന ആ വേശ്യാകുലക്രൂടസ്ഥയും മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിലെ രോഗാണുക്കളാണു്. അധികാരിയുടെ സ്വകാര്യജീവിതമാണു് ഏറ്റവും നിശിതമായ വിമർശനത്തിനു പാത്രമാകുന്നതു്. ആ വൃദ്ധപ്പിശാചിന്റെ കാമക്കൂത്താട്ടം സ്വന്തം പുത്രന്റെ ഭാര്യയെയാണു് നശിപ്പിക്കുന്നതു്. അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ സാന്മാർഗ്ഗികനിലവാരമാണു് സമുദായത്തിനു കാലക്രമത്തിൽ ഉണ്ടായിത്തീരുന്നതു്. മർദ്ദനങ്ങളോളംതന്നെ ജനദ്രോഹപരമാണു് അധികാരികളുടെ കീചകത്വവും. ഇതെല്ലാം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള വിജയിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഹൃദയത്തിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ നിന്നുയരുന്ന വികാരത്തിന്റെ ഓജസ്സു മുഴുവനും കലാരൂപത്തിൽ ഇവിടെ പ്രതിഫലിച്ചിട്ടുണ്ടു്. വെറുപ്പ സ്നേഹത്തോളംതന്നെ ശക്തമായ ഒരു വികാരമാണല്ലോ.

നാടകത്തിന്റെ കാതലായ അംശത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇങ്ങനെ പറയുവാൻ നിവൃത്തിയില്ല. പ്രതിമയാണു് നാടകത്തിന്റെ മർമ്മസ്ഥാനം. അതു് എന്തിന്റേയോ സിംബലുമാണു്. അതു വെടികൊണ്ടു തകരുമ്പോൾ എന്തോ ഒന്നു തകരുന്നു. മറ്റൊന്നു പിറക്കുന്നു. ഈ ആശയം എത്ര ശരിയായിട്ടാണു് 'പ്രതിമ'യിൽ കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുന്നതെന്നു നോക്കാം. ശ്രീ: രാമകൃഷ്ണപിള്ള പറയുന്നു, പ്രതിമ മുതലാളിത്ത-

ത്തിന്റെ സിംബലാണെന്നു്. എന്നാൽ കഥയിൽ ഉടനീളം കാണുന്നതും, കഥയുടെ ഉത്ഭവസ്ഥാനവുമായ ചരിത്രയാഥാർത്ഥ്യം നാടുവാഴിപ്രഭുത്വമാണു്. നാടുവാഴിപ്രഭുത്വത്തിൽ മാത്രമേ ഒരു അധികാരിക്കു് ഇത്രയധികം അധികാരം കൈവരുകയുള്ളൂ. മുതലാളിത്തരീതിയിൽ നമ്മുടെ യജമാനന്മാർ ആരെന്നു നമുക്കു നിശ്ചയമില്ല. അവർ ഏതോ വ്യവസായശാലയുടെയോ ബാങ്കിന്റെയോ പുറകിൽ ഒളിച്ചിരിക്കുകയാണു്. അവരുടെ അംഗുലീചലനമനുസരിച്ചു നൃത്തം ചെയ്യുന്ന പാവകൾ മാത്രമാണു് മുതലാളിത്തത്തിലെ രാഷ്ട്രീയാധികാരികൾ. അങ്ങിനെയുള്ള ഒരു അധികാരിയല്ല പ്രതിമയിൽ കാണുന്നതു്. (ഇനി ഈ അധികാരി ഫാഷിസ്റ്റാണെന്നു വന്നാലും പോരാ. ഫാഷിസത്തിലും സല്യൂട്ടും ചെയ്തു ഹെയിലും വിളിച്ചു നടക്കുന്നവരല്ല യഥാർത്ഥ അധികാരികൾ) രാഷ്ട്രീയമായ ഈ തെററിൽനിന്നുൽഭവിക്കുന്നതാണു് രണ്ടാമത്തെ തെററു്. നശിക്കുന്ന വർഗ്ഗത്തിൽ നിന്നുതന്നെ ഉത്ഭവിക്കുന്നതാണു് ഉയരുന്ന വർഗ്ഗമെന്നും, എട്ടുകാലിയെപ്പോലെ മാതൃവർഗ്ഗത്തെ സന്താനങ്ങൾ ഹിംസിച്ചുകളയുന്നുവെന്നും കാണിക്കാനാണു് അധികാരിയുടെ പുത്രനെത്തന്നെ വിപ്ളവകാരിയാക്കി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു്. പക്ഷേ അധികാരി മുതലാളിത്തത്തിന്റെ സിംബലല്ലാതിരിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ പുത്രന്റെ സിംബോലിസവും തെററാണു്. നാടുവാഴിപ്രഭുത്വം തകർന്നാൽ ഉയരുന്നതു മുതലാളിത്തമാണു്. മുതലാളിത്ത

മാണ് തകരുന്നതെങ്കിൽ ഉയരുന്നതു തൊഴിലാളിവർഗ്ഗമാണ്. ഈ രണ്ടു വർഗ്ഗത്തിനും പററാത്ത ഒരു സിംബലാണ് ആ പുത്രൻ. ഇനി, ഇതെല്ലാം മറന്നാലും ആ പുത്രൻ ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റാണെന്നു സമ്മതിക്കുവാൻ വയ്യാ. ശ്രീ. ദേവിൻെറ സുരേന്ദ്രൻ തൊഴിലാളിയല്ലെങ്കിലും തൊഴിലാളികളെ സംഘടിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടു്. ഈ പുത്രനാകട്ടെ ഇരട്ടക്കുഴൽത്തോക്കുമായി നാടകം അഭിനയിക്കുകയാണ്. അയാൾ ഒരു അരാജകവാദിയാണെന്നു വന്നേയ്ക്കാം; തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിൻെറ പ്രതിനിധിയല്ല.

ഇവിടെ ഒരു കാര്യം വ്യക്തമാക്കേണ്ടതുണ്ടു്. വർഗ്ഗസമരത്തെപ്പററി എഴുതുമ്പോൾ അതിൻെറ ശാസ്ത്രീയതത്വങ്ങളെപ്പററി അറിഞ്ഞിരിക്കുന്നതു നല്ലതാണ്. ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള നശിക്കുന്ന വർഗ്ഗമേതാണെന്നു കാണുന്നുണ്ടു്. മുതലാളിത്തം നശിക്കാതെ ഗത്യന്തരമില്ല! പക്ഷേ ഉയരുന്ന വർഗ്ഗം ഏതെന്ന് അദ്ദേഹം അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തെ അദ്ദേഹം ആ സ്ഥാനത്തേക്കുയർത്തുമെന്ന്, അദ്ദേഹത്തിൻെറ സാഹിത്യവും ജീവിതവും വെച്ചുനോക്കിയാൽ വിശ്വസിച്ചുകൂടാ. പെററിബൂർഷ്വാമനഃസ്ഥിതിയിലെ അടിസ്ഥാനപരമായ തെററ് ഇതാണ്. സോഷ്യലിസത്തെയും കമ്യൂണിസത്തെയും എല്ലാം അവർ സ്വീകരിക്കും. പക്ഷേ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗവുമായി ഒരു വലിയ അകൽച്ച അവർക്കു തോന്നാതിരിക്കുകയില്ല. ഇതു് ഇന്നല്ലെങ്കിൽ നാളെ ഇതെല്ലാം വ്യാമോ

ഹമാണെന്ന ചിന്താഗതിയിലെത്തിക്കും. പിന്നെയ ങ്ങിനെ മിസ്റ്റിസിസം വഴി മതംവരെയെത്താം. കലാ സൃഷ്ടിയിൽ എപ്പോഴും ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ വീര പുരുഷൻ കമ്യൂണിസ്റ്റാണ്. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ അദ്ദേഹം അതു സമ്മതിക്കുമോ എന്തോ?

പ്രതിമയിലെ ചില ഘട്ടങ്ങൾ രംഗത്തു വളരെ നന്നായി ശോഭിക്കുമെന്നതു തീർച്ചയാണ്. അധികാ രിയും സേവിനിയുമായി സല്ലപിക്കുന്ന സമയം പുത്ര ൻെറ പ്രവേശനം, പ്രേതത്തെപ്പോലെ സാവധാനം നീ ങ്ങുന്ന ആ ഭാര്യ, അവസാനത്തിൽ അധികാരി പരാ ജയം സമ്മതിക്കേണ്ടിവരുന്ന ഘട്ടം, ഇതെല്ലാം കാണി കളെ കോരിത്തരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. അധികാരി, പ്ര തിനിധി എന്നിവരുടെ പാത്രസൃഷ്ടിയും വളരെ നന്നാ യിട്ടുണ്ട്. ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾക്കു പൊതുവേയുള്ള ഒരു ദോഷം പ്രതിമയിലുമുണ്ട്. അദ്ദേ ഹത്തിൻെറ എല്ലാ പാത്രങ്ങളും ഒരൊററ ഭാഷയിലാ ണ് സംസാരിക്കുന്നതു്. അതും ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള യുടെ ഭാഷതന്നെ. അധികാരിയുടെ പ്രതിമാ "മേനി യാ"പോലെ നാടകകൃത്തിനുമുണ്ട് ഒരു മേനിയാ—മെ ലോഡ്റാമാ മേനിയാ.

ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ രാഷ്ട്രീയ ചിന്താഗതി യിലെ മറെറാരു കുറവിനെ ഉദാഹരിക്കുന്ന നാടകമാ ണ് 'വെള്ളപ്പൊക്കം'. (ഇതും നിരോധിക്കപ്പെട്ടതാ ണ്.) അധികാരഭ്രമത്തനായ ഒരു മന്ത്രിയുടെ കുടുക്കി

ർപ്പെട്ട രാജാവു സത്യം മനസ്സിലാക്കി പശ്ചാത്തപി ക്കുന്നതാണു് കഥ. ഈ മന്ത്രി ചെയ്ത മഹാപരാധം അയാൾ രാജാവിനേയും ജനങ്ങളേയും പരസ്പരം അക റ്റിയെന്നതാണു്. മന്ത്രി അതിനു സമാധാനം പറയു ന്നതു രാജാധികാരത്തിന്റെ രഹസ്യം തന്നെ അതാ ണെന്നാണു്. അക്കാര്യത്തിൽ മന്ത്രിയോടു യോജിക്കാ തിരിക്കുവാനും ഗത്യന്തരമില്ല. ദുർഭരണത്തിന്റെ ഉത്ത രവാദിത്വമെല്ലാം മന്ത്രിയുടെ മേൽ വച്ചുകെട്ടി സ്വയം രക്ഷപ്പെടാമെന്നു് ആ രാജാവുപോലും വ്യാമോഹിക്കു ന്നില്ല. ഈ ഇരുപതാംനൂററാണ്ടിൽ രാജാക്കന്മാർക്കു പത്രിക എഴുതുവാനായി കല എന്തിനു വെറുതേ ഉപ യോഗിക്കപ്പെടണം.

പൊതുവേ പറഞ്ഞാൽ മലയാളഭാഷയിലെ രാ ഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയചരി ത്രത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്. നമ്മുടെ രാജ്യത്തെ രാഷ്ട്രീയചിന്താഗതികളിലെ തെററും ശരിയും, വൈ രുദ്ധ്യങ്ങളും എല്ലാം അവയിൽ അറിഞ്ഞോ അറിയാ തെയോ പ്രകടമായിക്കാണാം. ഒരു പ്രത്യേകത കാണു ന്നതു സാമ്രാജ്യവിരോധസമരത്തെ ശരിയായി ചിത്രീ കരിക്കുന്ന ഒരു നാടകംപോലും കാണുന്നില്ലെന്നതാണു്. എന്തുകൊണ്ടാണെന്നറിഞ്ഞുകൂടാ, സാഹിത്യത്തിൽ പൊതുവെ ഈ വിഷയത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന കൃതി കൾ കുറവാണെന്നു തോന്നുന്നു. താരതമ്യപ്പെടുത്തിനോ ക്കിയാൽ വർഗ്ഗസമരമാണു് എണ്ണത്തിലും ഗുണത്തിലും

കൂടുതൽ കൃതികളെ ഉല്പാദിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഭാവിയിൽ പ്രത്യേകിച്ചും അതു് അങ്ങിനെതന്നെയായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. ഇതുവരെ പരിശോധിച്ചുനോക്കിയ നാടകങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ കലാപരമായി വളരെ പിന്നോക്കമാണെന്നു നാം കണ്ടു. പക്ഷേ അതല്ല പ്രധാനം. നാടുവാഴിപ്രഭുത്വത്തിന്റെയും സാമ്രാജ്യത്വത്തിന്റെയും കീഴിൽ, നിരോധനങ്ങളെ നേരിട്ടുകൊണ്ടു് ഇത്രയെങ്കിലും രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ കേരളത്തിൽ ഉണ്ടായല്ലോ എന്നതാണു്.

ഭാഷയിലെ

ഇബ്സൻ പ്രസ്ഥാനം

മോളിയേയുടെ വികൃതമായ അനുകരണങ്ങളിൽ നിന്നു് ഇബ്സനിലേക്കു് ദൂരം കുറച്ചധികം ഉണ്ടു്. എങ്കിലും ആ വഴിയെല്ലാം ഒരു ചുരുങ്ങിയ കാലംകൊണ്ടു് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ള നടന്നുതീർത്തു എന്നു പറയാം. മലയാളത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ രൂപമുള്ള ഒട്ടധികം കൃതികൾ ഉണ്ടായി. പക്ഷേ, അവ അഭിനയത്തിനുതകുന്നവയോ ഏതെങ്കിലും ഗൗരവപ്രശ്നത്തെഉൾക്കൊള്ളുന്നവയോ ആയിരുന്നില്ല. ഇവയെല്ലാം കണ്ടു് അതൃപ്തനായി ഭാഷാനാടകങ്ങളുടെയും പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളുടെയും നിലവാരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരം നികത്തുവാൻ ബോധപൂർവ്വം ചെയ്ത പരിശ്രമങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനമാണു് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ. അദ്ദേഹം ഇബ്സനെ മാതൃകയാക്കി അംഗീകരിച്ചതിനു പ്രത്യേക ന്യായങ്ങൾ ഉണ്ടു്. യൂറോപ്യൻ നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിനുതന്നെ ആരോഗ്യകരമായ ഒരു പരിവർത്തനം ഉണ്ടാക്കിയതു് ഇബ്സനാണു്. ബർനാഡ്ഷാപോലും തനിക്കു് ഇബ്സനോടുള്ള കടപ്പാടിനെ എടുത്തു പറയുന്നുണ്ടു്. ഭാവത്തിലും രൂപത്തിലും ഇ

ബ്സൻ മൗലികമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു. രൂപത്തിൽ, അദ്ദേഹം പരമ്പരാഗതമായ സാങ്കേതികനിയമങ്ങളെ നിരാകരിച്ച് ഒരു പുതിയ സരണി വെട്ടിത്തുറന്നു. നാടകീയമെന്നു കരുതപ്പെട്ടിരുന്ന പലതും അദ്ദേഹം ഉപേക്ഷിച്ചു; അവ അയഥാർത്ഥമെന്നു കണ്ട് അവ യഥാർത്ഥമാണെന്ന ന്യായത്തിന്മേൽ അതുവരെ നാടകത്തിൽ നിന്ന് ഒഴിച്ചുനിറുത്തിയിരുന്ന പലതും ഇബ്സൻ രംഗത്തിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുവരികയും ചെയ്തു. ഈ മാററങ്ങൾക്കെല്ലാം ഒരു നിയമമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളു—കഥാവസ്തുവിനെ ഏററവും ഫലവത്തായ രീതിയിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുക എന്നത്. കഥാവസ്തുവാകട്ടെ അടിസ്ഥാനപരമായി മാറുകയും ചെയ്തു. അഭിനയിച്ചു രസിക്കുക എന്ന ഉദ്ദേശം മാത്രമേ സാധാരണനാടകങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്നുള്ളു. ഇബ്സൻ ചിന്തിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടി നാടകങ്ങൾ എഴുതി. പ്രശ്നങ്ങളും ആശയങ്ങളും അഭിപ്രായങ്ങളുമായി നാടകത്തിന്റെ കാതൽ. മനുഷ്യന്റെ മാനസികവും സാമൂഹ്യവുമായ പ്രശ്നങ്ങൾ നാടകീയപ്രതിപാദ്യത്തിന് സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. സോദ്ദേശ്യമായ സാഹിത്യത്തിന്റെ ഒരു വിശിഷ്ടവിജയമായിരുന്നു ഇതു്. ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ കാണികൾക്കു രസിക്കുകയില്ലെന്നു ധരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ഉത്സവം കണ്ടു രസിക്കുന്നതുപോലെയുള്ള രസം അതിൽ നിന്നുണ്ടായില്ലെന്നു വരാം. പക്ഷെ രംഗത്തു് പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സംഭവഗതികൾ ജനസാമാന്യത്തിൽ ഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെയും അനുഭവങ്ങളോട് സാ

ദൃശ്യമുള്ളവയാകയാൽ പ്രേക്ഷകർ അവ മനസ്സിലാക്കുകയും അവയോടൊത്ത് ചിന്തിക്കുകയും ചെയ്യുമെന്നാറുണ്ട്. സാമൂഹ്യജീവിതം പൊതുവെ തകർന്നുവീഴുന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ ആ തകർച്ചയെ ശാസ്ത്രീയമായി അപഗ്രഥിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തങ്ങൾ സ്വാഗതം ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യും. ഈ ലക്ഷ്യത്തിന് ഉപകരിക്കുക എന്നതു മാത്രമേ സാങ്കേതികരീതികൾ പരിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിനെ സംബന്ധിച്ച് ഒരു തത്വമായിട്ടംഗീകരിക്കാവൂ. ഇബ്സൻ തന്റെ ചുററുപാടും കണ്ട അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ ഒരു ഛായയാണ് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയും അനുഭവപ്പെട്ടതു്. (കലയോടും സമുദായത്തോടും ഇബ്സൻ ചെയ്തതുതന്നെ കൃഷ്ണപിള്ളയും ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചു.)

(ഭഗ്നഭവനം, കന്യക, ബലാബലം എന്നിവയാണു് കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട നാടകങ്ങൾ. ഇവയിൽ ആദ്യത്തേതു് ഇബ്സന്റെ സാങ്കേതികമാത്ത്രത്തെ അനുകരിക്കുവാനും രണ്ടാമത്തേതു് ഇബ്സനെ അനുശമിച്ച് വിഷയം സ്വീകരിക്കുവാനും ചെയ്ത പരിശ്രമങ്ങളാണെന്നു് ഗ്രന്ഥകാരൻ പറയുന്നുണ്ട്). ഭഗ്നഭവനത്തിൽ അംഗീകൃതവിവാഹനടപടികളെ മുഴുവനോടെ പിച്ചിച്ചീന്തുകയാണു്. പൊട്ടിത്തെറിക്കുവാൻ പോകുന്ന ഒരഗ്നിപർവ്വതംപോലെ വിധി ഭഗ്നഭവനത്തിനു മീതെ കാത്തു നിൽക്കുകയാണു്. ഒരു വ്യക്തിയേയും ഒഴിച്ചുവിടാതെ ആ ഭവനത്തെ ഇരുളിലും ത്തി

കൊണ്ടു് വിധി അതിന്റെ നാരകീയകർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. എങ്കിലും ഈ ദുരന്തത്തിലൊന്നും വ്യക്തികൾക്കു് യാതൊരുത്തരവാദിത്വവുമില്ല എന്നു വാദിക്കുവാനും നാടകകൃത്തു് തയാറില്ല. കാമുകൻ ധനികനാണെന്നു കണ്ടു് മാറിക്കളയുന്ന യുവതി ത്യാഗത്തിനു് ഒരു ബീഭത്സവേഷമണിയിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നതു്. അവളുടെ അന്തർജ്ജത്തിയും അനുഷ്ഠിക്കുന്ന പതിഭക്തി ആദർശപ്രേമത്തിലും അതിരു വേണമെന്നു് തെളിയിക്കുന്നതാണു്. ഭർത്താവിനോടുള്ള സ്നേഹം 'സതി'യിലേക്കു നയിച്ചാൽ അതപകടമാണു്. ഭഗ്നഭവനത്തിലെ ഇതരപാത്രങ്ങളും ഇതുപോലെ ദുരന്തസൃഷ്ടിയിൽ വിധിയെ സഹായിക്കുന്നുണ്ടു്. സാങ്കേതികമായിട്ടുമാത്രം ഇബ്സനെ അനുകരിക്കുവാൻ പുറപ്പെട്ട കൃഷ്ണപിള്ള ചെന്നെത്തിയതു് ഉള്ളടക്കത്തിലും ഇബ്സന്റേതുപോലെ ഉത്തമമായ ഒരു നാടകത്തിലാണു്. ഉള്ളടക്കത്തിൽ ഇബ്സൻസമ്പ്രദായത്തെ അനുകരിച്ചു് രചിച്ചതാണു് കന്യക. സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പേരിൽ ഈ നാടകം ഒരു പിന്തിരിപ്പൻ കൃതിയായി ഗണിക്കുന്നവരുണ്ടു്. ഇന്നു് സമുദായത്തിൽ സ്ത്രീകൾക്കുള്ള സ്ഥാനം പല ശതാബ്ദങ്ങളിലെ സമരംകൊണ്ടു് ലഭിച്ചതാണെന്നു് സാമ്പത്തികപ്രശ്നം പരിഹരിച്ചു കഴിഞ്ഞാലും ഒരു സ്ത്രീ വിവാഹത്തിനാഗ്രഹിക്കും എന്ന പ്രസ്താവന പിന്തിരിപ്പനാണെന്നു് അവർ കരുതുന്നു. പല വിവാഹങ്ങളും സാമ്പത്തികപരിഗണനകൾക്കുവേണ്ടിയാണു് നടക്കുന്നതെന്ന വാസ്തവം വിസ്മ

രിക്കാതെതന്നെ പറയുവാൻ കഴിയും, വിവാഹത്തിൽ സാമ്പത്തികപരിഗണനയ്ക്കുപുറം ഒന്നുണ്ടെന്നുള്ളതു്. പ്രത്യേകിച്ചും സാമ്പത്തികപ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കപ്പെട്ട ഒരു വ്യക്തിക്ക് തീർച്ചയായും ലൈംഗികാസക്തി പ്രാധാന്യമാർജ്ജിക്കും. ഈ പരമാർത്ഥം ആരും നിഷേധിക്കുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. വൈവാഹികജീവിതം ഒരു സ്ത്രീയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു് ഹാനികരമാകണമെന്നുമില്ല. ഏതായാലും വിവാഹം ചെയ്യാൻ സൗകര്യം ലഭിക്കാതെ ഉഴറിക്കഴിയുന്ന പല ഉദ്യോഗസ്ഥകളും അനുഭവിക്കുന്ന കഷ്ടപ്പാടുകൾ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ നാടകകർത്താവിനു് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. നാടകത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ കന്യക സ്വന്തം ഭൃത്യനെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ തീരുമാനിക്കുന്നതു് യാഥാർത്ഥ്യമാണോ എന്നു സംശയിക്കേണ്ടതാണു്. അത്തരം ധീരത സ്വാഗതാർഹമാണു്. പക്ഷേ അതു സംഭവിക്കാൻ വിഷമമാണു്.

വിശപവ്യാപിയായ ഒരു പ്രശ്നത്തെയാണു് ബലാബലത്തിൽ അപഗ്രഥിച്ചിരിക്കുന്നതു്. അമ്മായിഅമ്മയും മരുമകളും തമ്മിലുള്ള മാത്സര്യമാണു് ഇതിവൃത്തം. മററൊരു വീക്ഷണകോണത്തിൽനിന്നു് അതിനെ അമ്മായിയമ്മപ്പോരെന്നും വിളിക്കാം. കേവലം ശാസ്ത്രപരമായ ഒരു പ്രാധാന്യം മാത്രമല്ല ഈ പ്രശ്നത്തിനുള്ളതു്. സാമുദായികജീവിതത്തിന്റെ ഇന്നത്തെ അടിസ്ഥാനമായ കുടുംബജീവിതത്തെ ആ

കെ ദൃഷിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നാണ് ഈ പ്രശ്നം. ദമ്പതി കൾ വിവാഹത്തോടുകൂടി പ്രത്യേകം വീട്ടിൽ താമ സം തുടങ്ങുന്ന പതിവില്ലാത്ത കേരളത്തിൽ ഈ പ്ര ശ്നത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം വളരെയധികമാണ്. അ മ്മായിയമ്മപ്പോരിനേപ്പററി രണ്ടഭിപ്രായഗതികളു ണ്ടു്. ജീവിതശാസ്ത്രത്തെപ്പററി രണ്ടു ഭിന്നതത്വങ്ങളു ള്ളതിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് ഈ ആശയവൈരു ദ്ധ്യം. ജീവരാശിയുടെ അടിസ്ഥാനപ്രേരണ ലൈം ഗികമാണ്, അഥവാസന്തത്യുല്പാദനാസക്തിയാണ്. ജീവികൾ ചെയ്യുന്നതെല്ലാം സ്വവർഗ്ഗത്തെ നിലനിറു ത്തുവാൻ വേണ്ടി മാത്രമാണ്. ഇതാണ് ഒരു സി ദ്ധാന്തം. രണ്ടാമത്തൊരു വിധം ചിന്തകന്മാരുടെ അഭി പ്രായം ആത്മരക്ഷയാണ് ജീവികളുടെപ്രഥമലക്ഷ്യം. അതിനുവേണ്ടി അവർ ഭക്ഷണം തേടുകയും ശത്രുക്ക ളോടു പടവെട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ മനഃസ്ഥിതിയുടെ ഏററവും ശക്തിയേറിയ പ്രകടനം ആണ് അധികാ രപ്രമത്തത. ആദ്യത്തെ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ശാസ്ത്ര ജ്ഞന്മാർ പറയുന്നതു് രണ്ടു സ്ത്രീകൾ ഒരു പുരുഷനെ കൈവശപ്പെടുത്തുവാൻ വേണ്ടി ചെയ്യുന്ന സമരമാണ് അമ്മായിഅമ്മപ്പോരെന്നാണ്.

ഈഡിപ്പസ് കോമ്പ്ളക്സ് എന്ന വിചിത്ര ഭാവത്തെ അവരുടെ വാദത്തിനു് താങ്ങായി അവർ ഉ ദ്ധരിക്കുന്നുമുണ്ടു്. എല്ലാ അമ്മമാർക്കും സ്വന്തം പുരു ഷപ്രജകളോടു ഒളിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന കാമവികാരമുണ്ടെ ന്നാണ് അവരുടെ മതം. ശരീരശാസ്ത്രപ്രകാരം ഇതിൽ

അസാധാരണമായി ഒന്നുമില്ലെന്നു തെളിയിക്കുവാൻ അവർ കോഴി, കന്നുകാലി മുതലായ തിര്യക്കുകളുടെ ഇടയിൽ നടപ്പുള്ള മാതൃപുത്രസംയോഗത്തെയും എടുത്തുകാണിക്കുന്നു. ഈ തത്വമനുസരിച്ചു മാതാവിന് സ്വപുത്രനോടുള്ള കാമാസക്തി പുത്രന്റെ വിവാഹാവസരത്തിൽ ആളിക്കത്തും. തന്റെ പുത്രനുമായി ലൈംഗികബന്ധത്തിന് പ്രത്യേക അവകാശം സിദ്ധിച്ച ഒരു സ്ത്രീയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ മാതാവ് മത്സരം തുടങ്ങുന്നുവത്രെ. ഇതു പുത്രനോട് കൂടുതൽ ശ്രദ്ധയായിട്ടും മരുമകളോട് ദ്രോഹബുദ്ധിയായിട്ടും പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടും. ദമ്പതികളെ അകറ്റുന്നതിന് ഉതകുന്ന എല്ലാ മാർഗ്ഗങ്ങളും അവർ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യും. മറ്റേക്കൂട്ടരുടെ അഭിപ്രായം അധികാരപ്രമത്തതന്നെ ആണ് അമ്മായിഅമ്മപ്പോരിനുള്ള കാരണമെന്നാണ്. തികച്ചും അടിമയെപ്പോലെ പെരുമാറുന്ന യുവതികളെപ്പോലും അമ്മായിയമ്മമാർ ദ്രോഹിക്കുന്നതിനെ ഈ തത്വമനുസരിച്ചു വിശദീകരിക്കുവാൻ പ്രയാസമാണെങ്കിലും കൊല്ലും കൊലയും നടത്താനുള്ള ശ്രമം മനുഷ്യന്റെ ജന്മവാസനയാണെന്നു സമ്മതിച്ചേ തീരൂ. കൃഷ്ണപിള്ള രണ്ടാമത്തെ അഭിപ്രായത്തോടാണ് കൂടുതൽ യോജിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മിയമ്മ തന്റെ അധികാരത്തെപ്പറ്റി വീരവാദം മുഴക്കിക്കൊണ്ടാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ. അനന്തരരംഗങ്ങളിലും 'ഞാനിവിടെയുള്ളപ്പോൾ ഇതൊന്നും നടക്കുകയില്ല' എന്ന ഭാവമാണ് കാണുന്നത്. ഭർത്താവിനെ ഭർ

ച്ച വശമാക്കിയ അധികാരപ്രമത്തത പ്രകൃത്യാ ഉള്ള ഭരണാസക്തിയോടുകൂടി യോജിച്ച് ലക്ഷ്മിയമ്മയെ സ്വാധീനപ്പെടുത്തുന്നു. പുത്രനെ കൈവശപ്പെടുത്താൻ വന്നിരിക്കുന്ന പുത്രപ്പെണ്ണിനോട് അവർ സമരം പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നു. ആ അമ്മയുടെ ആവനാഴിയിലുള്ള പ്രധാന ആയുധം അവരുടെ അച്ഛൻ മരിച്ചതിൽ പിന്നെ കുട്ടികളെ വളർത്താൻ അവർ വളരെ പ്രയത്നിച്ചു എന്നതാണ്. ഈ അവകാശവാദം അത്രയ്ക്ക് അർത്ഥശൂന്യവുമല്ല. അവരതു പറയുന്നതിൽ വളരെ ആത്മാർത്ഥതയുണ്ട്. അതിന്റെ കൂടെ സ്വാർത്ഥത കൂട്ടിക്കുഴയ്ക്കുന്നതു് സ്ത്രീസ്വഭാവത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേകതയാണെന്നു ഗണിച്ചാൽ മതി. ഇത്തരം വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ ലക്ഷ്മിയമ്മയുടെയും പങ്കജത്തിന്റെയും പെരുമാററത്തിൽ കാണുന്നുണ്ട്. പങ്കജം ഭർത്താവിനോടു യാത്ര പറയുമ്പോഴത്തെ വിശദീകരണം അതിനുദാഹരണമാണ്. ഇത്രയും പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് ഒന്നാമത്തെ സിദ്ധാന്തം കൃഷ്ണപിള്ള പൂർണ്ണമായി പരിത്യജിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു തെളിയുന്നില്ല. ശേഖരൻ "ചുമരിൽ തൂക്കിയിട്ടിരിക്കുന്ന ചിത്രത്തിനു ജീവൻ ഉണ്ടായതുപോലെ" ഇരിക്കുന്നു. ശേഖരന്റെ അച്ഛൻ വളരെ പണ്ടുതന്നെ മരിച്ചതാണെന്നു പറയുന്നു. അതു് അഭിനയസൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി നാടകകൃത്തു് ചെയ്ത ഒരു കടുംകൈ അല്ല. വാർദ്ധക്യത്തിനു മുമ്പുതന്നെ വിധവകളായിത്തീരുന്ന സ്ത്രീകൾ ഈഡിപ്പസ് കോമ്പ്ലക്സിനു അടിമകളായിത്തീരാൻ എളുപ്പമുണ്ടെന്നാണ്

മനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ പറയുന്നത് വിധവകളാണ് കൂടുതൽ ഭയങ്കരമായി അമ്മായിഅമ്മപ്പോരുണ്ടാക്കുന്നതെന്നും അവർ പറയുന്നു; ലൈംഗികാസക്തി കൃത്രിമമായി ഒതുക്കിവച്ചാൽ അതു് ഒരുവക ഞരമ്പുരോഗമായിത്തീരും. ഈ രോഗം ബാധിച്ചാൽ സാധാരണ ശ്രുതിയിലുള്ള ലൈംഗികാനുഭവങ്ങളെ വെറുത്തുതുടങ്ങും. സ്വയം വേദനിപ്പിക്കുകയോ അല്ലെങ്കിൽ അന്യരെ വേദനിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുക ഇത്തരം രോഗികളുടെ പതിവാണ്. സേഡിസത്തിന്റെ ഒരു വകഭേദമാണ് അമ്മായിഅമ്മപ്പോരെന്നും വന്നുകൂടായ്കയില്ല. ഒരേ വികാരത്തിന്റെ കാര്യത്തിലല്ലെങ്കിൽ അമ്മായിഅമ്മയും മരുമകളും തമ്മിൽ മത്സരത്തിന്ന് സ്ഥാനമേ ഇല്ലെന്നു വാദിക്കുന്നവരും ഉണ്ട്. കേരളത്തിൽ തന്നെ ഒരു സമുദായത്തിലെങ്കിലും ചില അമ്മായിഅമ്മമാർ പുത്രൻ ഭാര്യയെ സമീപിക്കാതിരിക്കുവാൻ വേണ്ടി മരുമകളെ സ്വന്തം കിടക്കയിൽ കിടത്താറുണ്ടെന്നുള്ളതു് ഒരു പരമാർത്ഥം ആണ്. ലക്ഷ്മിയമ്മയുടെ പെരുമാററത്തിൽ അല്പം ലൈംഗികത്വം പററി നിന്നാൽ അതിലൽഭുതപ്പെടുവാനില്ല.

പങ്കജം പരാജിതയായി വീടുവിടുകയാണു ചെയ്യുന്നതു്. അത്തരം സംഭവങ്ങൾ സാധാരണയായി സംഭവിക്കാറുമുണ്ട്. എങ്കിലും അതു പൂർണ്ണമായി സ്വാഭാവികമാണെന്നു് പറഞ്ഞുകൂടാ. അമ്മമാർക്കു പ്രത്യേക അധികാരങ്ങളെല്ലാമുണ്ട്; സമ്മതിക്കാം. പക്ഷേ ഭാര്യ

യ്ക്കും ചില ആയുധങ്ങൾ ഉണ്ട്. തലയിണമന്ത്രത്തെ തട്ടിത്തിരുത്താൻ കഴിവുള്ള ഭർത്താക്കന്മാർ ചുരുക്കമാണ്. എങ്കിലും പങ്കജത്തിന്റെ പരാജയം സാമൂഹ്യവിമർശനം എന്ന ലക്ഷ്യം കുറേക്കൂടി വിജയകരമായി നിർവ്വഹിക്കുവാൻ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടു മൂന്നു ദശവത്സരങ്ങൾക്കു മുമ്പു മറിയാമ്മനാടകം സമ്പാദിച്ച വിജയമാണ് ബലാബലവും ആർജ്ജിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കൃഷ്ണപിള്ളയ്ക്കു പുറമെ മററു ചിലരും ഇബ്സൻ പ്രസ്ഥാനത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രേതങ്ങളും, മുല്ലയ്ക്കൽ ഭവനവും, കാട്ടുതാറാവും ജനദ്രോഹിയും മലയാളത്തിലെത്തിട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യനാടകപ്രസ്ഥാനത്തെപ്പററി അറിയണമെന്നാഗ്രഹിക്കുന്നവർക്ക് ഈ പരിഭാഷകളും അനുകരണങ്ങളും സഹായകരമാണ്. കാലക്രമത്തിൽ അഭിപ്രായനാടകങ്ങളും പ്രശ്നനാടകങ്ങളും വർദ്ധിച്ചുവരുമെന്ന് വിശ്വസിക്കാൻ മാത്രം ഭാഷയിലെ ഇബ്സൻപ്രസ്ഥാനം വളർന്നിട്ടുണ്ട്.

കഥയാണ് കാര്യം

"ബാല്യകാലസഖി" ഒരു ഫിലിം കഥയാക്കി നന്നാക്കുവാൻ വേണ്ടി, തെക്കെ ഇന്ത്യയിലെ അത്യുന്നതനായ ഒരു ഡയറക്ടർ മൂന്നു നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകുകയുണ്ടായി. ഒന്ന്: പാത്രങ്ങളൊന്നും മുസ്ലിമായിരിക്കരുത്. ഹിന്ദുവായിരിക്കണമെന്നു മാത്രമല്ല, യാതൊരു ജാതിയും ആയിരുന്നുകൂടാ. രണ്ട്: സംഭാഷണങ്ങളെല്ലാം മലയാളസംഗീത നാടകങ്ങളിലെപ്പോലെ മാററി എഴുതണം. മൂന്ന്: കഥ സുഖപര്യവസായി ആയിരിക്കണം. ഇങ്ങിനെ ബാല്യകാലസഖിയ്ക്കു് ഒരു രൂപാന്തരം വരുത്തിയാൽ അതൊരൊന്നാന്തരം സിനിമാക്കഥയാകുമത്രേ! കഷായത്തിന് മേമ്പൊടിയെന്നോണം, "നിങ്ങൾക്കൊന്നും ഇതിന്റെ ടെക്നിക്കറിഞ്ഞുകൂടാ" എന്നൊരു താക്കീതും.

എന്താണിങ്ങിനെയൊരു ദുരവസ്ഥ. തെക്കേ ഇന്ത്യയിലെ ചലച്ചിത്രലോകത്തിന് വന്നുഭവിക്കാൻ കാരണം? പതിവുപോലെ അതിനുള്ള ഉത്തരവാദിത്തവും സാധാരണക്കാരന്റെ മുതുകത്തുതന്നെയാണ് വന്നു വീഴുന്നതു്. സകലകലാവല്ലഭനായ ഡയറക്ടറദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുകയുണ്ടായി. 'കേട്ടോ, ഇതൊ

ന്നും നിങ്ങൾക്ക് മനസ്സിലാവുകയില്ല. സ്റ്റാർ വാല്യൂ, സെക്സപ്പീൽ, കാമറാകട്ട് അങ്ങിനെ എന്തെല്ലാം കാര്യങ്ങൾ ഉണ്ടെന്ന് നിങ്ങൾക്കറിയാമോ? 'ഫിലിം' ഒരു വ്യവസായമാണ്; മിഷണറിവേലയല്ല. ബോക്സ് ഓഫീസ് പരിഗണനയാണ് ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ വിധാതാവ്, ചുരുക്കിയങ്ങ് പറഞ്ഞാൽ സാധാരണ ജനങ്ങൾക്ക് ഈ ചവറുകഥകൾ മാത്രമേ രസിക്കൂ എന്നാണ് വാദം. (ഡയറക്ടർക്ക് യഥാർത്ഥകലാബോധമുണ്ട്! അതാരും സംശയിച്ചുകൂടാ:) നല്ല ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചാൽ സാമ്പത്തികപരാജയമായിപ്പോകും. ആളുകൾക്ക് ബുദ്ധിയില്ല. അങ്ങിനെയാണാ തത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെ പോക്ക്.

സിനിമാ ഒരു വ്യവസായമാണെന്നത് സമ്മതിക്കാം. ജനങ്ങളുടെ പണം വാങ്ങുവാൻ വേണ്ടി അത് അവർക്ക് രുചിക്കുന്ന രീതിയിൽ നിർമ്മിക്കുകയും വേണം. പക്ഷേ എങ്ങിനെയും പണമുണ്ടാക്കിയാൽ മതിയെങ്കിൽ കള്ളനോട്ടടിക്കാം, കരിഞ്ചന്ത നടത്താം, കവർച്ചയുമാകാം. ഫിലിമിന്റെ കാര്യം ഈ 'ബിസ്സിനസ്സ്'കളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമാണല്ലോ. ഇതു പരസ്യമായി നടത്തുന്ന ഒരേർപ്പാടാണ്. ജനസാമാന്യത്തിന്റെ മാനസികനിലയേയും സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയേയും സാരമായി ബാധിക്കുന്ന ഈ തൊഴിൽ വെറും "ദീപസ്തംഭം" തത്വത്തിന്മേൽ നടത്താൻ അവർക്കവകാശമില്ലെന്നും, നടത്താൻ കഴിയുകയില്ലെന്നും അവർ മന

സ്സിലാകുന്നത് വ്യവസായത്തിന്റെ ഭാവിയ്ക്കു നന്ന്. അവരുടെ അവകാശം അതിരററതെങ്കിൽ കുറെ സ്ത്രീകളെ പൂർണ്ണനഗ്നകളാക്കി ചിത്രത്തിൽ കാണിച്ചു നോക്കട്ടെ. നല്ല ബോക്സോഫീസായിരിക്കും. നിസ്സഹായരായ കാണികളുടെ നേരെ കൊഞ്ഞനം കാണിക്കുകയും പണം പിടുങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന ഇവർ നഗ്നതക്കെതിരായ നിയമങ്ങളേയും ഒന്നു മാററിനോക്കട്ടെ. കുറെ കാലത്തേയ്ക്കു തുടർച്ചയായി അരുവഷളൻ ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ച് ജനങ്ങളുടെ മനഃസ്ഥിതി അധഃപതിപ്പിച്ചാൽ തീർച്ചയായും കുറെ പണമുണ്ടാക്കാൻ കഴിയും. പക്ഷെ ഈ കച്ചവടം ദീർഘായുസ്സാണെന്ന് ധരിക്കുന്നതു് ബുദ്ധിശൂന്യമാണ്. ഇപ്പോൾതന്നെ ഈ സമ്പ്രദായം പൊളിഞ്ഞുതുടങ്ങി എന്നതിനു് വ്യക്തമായ തെളിവുണ്ട്. ഒരു കോടീശ്വരൻ ഫിലിം വിമർശകരെ വിമർശിക്കുന്ന ഒരു ലേഖനം (ഹിന്ദു വിശേഷാൽപ്രതി) എഴുതിയിരിക്കുന്നതായി കണ്ടു. വിമർശകന്മാരുടെ പ്രവൃത്തി വെറും ഈച്ച കടിയല്ല, മടിശീലയെ കരളുന്ന പ്രവൃത്തിയാണെന്ന് നിർമ്മാതാക്കൾക്കു് അനുഭവജ്ഞാനമുണ്ടായിരിക്കുന്നുവെന്നാണതിന്റെ അർത്ഥം. കുറെ നഗ്നഭാഗങ്ങൾ കാണിക്കുകയും രണ്ടു മനുഷ്യജന്തുക്കളുടെ മുതുക്രുത്തു കാട്ടുകയും ചെയ്താൽ കുറെ അധികം ആളുകൾ അതു കണ്ടേക്കാം എന്നു് ഞാനും സമ്മതിക്കുന്നു. അനേകചിത്രങ്ങളുടെ ആൾപ്പെരുപ്പം കണ്ടു് എന്റെ ജനാധിപത്യ മനഃസ്ഥിതിക്കുതന്നെ ഉടവു തട്ടിയിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ നല്ല ചിത്രങ്ങൾ

ആളുകൾ കാണുകയില്ലെന്നും അവ സാമ്പത്തിക പരാജയമാകുമെന്നും ഉള്ള വാദം സ്വീകരിക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ല. ഇവിടെ 'ഭിന്നരുചിർഹി ലോകഃ' എന്നാണെങ്കിലും അട്ടഹസിക്കുമെന്നെനിക്കറിയാം. ലോകാരംഭം മുതലുള്ള സകല "അമ്മേത്തപ്പി" കളുടേയും മുദ്രാവാക്യമാണതു്. രുചികൾ ഭിന്നമാണു്. പക്ഷേ അനേകം കാര്യങ്ങളിൽ പൊതുതത്വങ്ങളുണ്ടു്. ഭ്രാന്തനോടു് ഭിന്നരുചിത്തത്വമനുസരിച്ചല്ലല്ലോ നാം പെരുമാറുന്നതു്. പിന്നെ നല്ല ചിത്രങ്ങൾ ഭൂരിപക്ഷം മനുഷ്യരും വെറുക്കുമെന്നാണു് വാദമെങ്കിൽ, രാമായണം മുതൽ രമണൻ വരെയുള്ള കലാസൃഷ്ടികൾ രസിക്കുന്ന സാധാരണക്കാരനു് ഫിലിമിന്റെ കാര്യത്തിൽ മാത്രം എന്താണു കുഴപ്പം? ഒന്നുകിൽ 'നല്ലചിത്രം' എന്ന പ്രയോഗംകൊണ്ടു് ഇവർ അർത്ഥമാക്കുന്നതു് രാജമുക്തിയും വെള്ളിനക്ഷത്രവുമായിരിക്കും. അല്ലെങ്കിൽ അവർ പറയുന്നതു് വെറും 'സത്യമല്ലാത്തതു്' മാത്രമാണു്. അത്ര വിശേഷപ്പെട്ടവയല്ലെങ്കിലും ചില ചിത്രങ്ങളുടെ കാര്യം ഒന്നെടുത്തു ചോദിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. 'തമിഴ്' ശാകുന്തളം സാമ്പത്തികപരാജയമായിരുന്നോ? തനി ഈശ്വരവിരുദ്ധമായ 'വേലക്കാരി' നിർമ്മിക്കാൻ കേരളത്തിലെ ഒരു നിർമ്മാതാവിനു് ചങ്കുറപ്പുണ്ടാകുമോ? അതും സാമ്പത്തികപരാജയമാണോ? തെലുങ്കറിയാൻ പാടില്ലാത്ത ഈ നാട്ടിൽ ദേവത മുതലായ ചിത്രങ്ങൾക്കു് എങ്ങിനെയാണു് പ്രചാരം ലഭിച്ചതു്? 'അമൂല്യഘടികാരം' മുതലായ ചിത്രങ്ങൾ ജനങ്ങൾ സ്വീക

രിച്ചില്ലേ? ഇത്രയും ഉദാഹരണങ്ങൾ മതിയല്ലോ, നല്ല ചിത്രങ്ങൾ സാമ്പത്തിക വിജയങ്ങളായിരിക്കുമെന്നു തെളിയിക്കാൻ. അതുകൊണ്ട് ഫിലിമിലെ കഥകൾ മോശമാകുന്നതു് ഉല്പാദകൻ ജനങ്ങളുടെ പുറകേ പോകേണ്ടി വരുന്നതുകൊണ്ടാണെന്ന ഒഴിവുകഴിവു് ഇനിയെങ്കിലും ആവർത്തിക്കാതിരിക്കുക.

പിന്നെയെവിടെയാണ് കുഴപ്പം? തുറന്നു പറഞ്ഞാൽ ഉല്പാദകനു് അവന്റെ തൊഴിൽ അറിഞ്ഞുകൂടാ എന്നു മാത്രം. കുറച്ചു ഫോട്ടോഗ്രാഫി (അതും ശരിയായിട്ടല്ല), ചില രാഗങ്ങളെപ്പറ്റി അല്പം, മറിവൈദ്യം ഇത്രയും ഉണ്ടെന്നല്ലാതെ ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ ഒരൊററ ശാസ്ത്രീയവശമെങ്കിലും അറിയാവുന്ന ഡയറക്ടർമാർ തെക്കേ ഇന്ത്യയിലുണ്ടെന്നു് ഇതുവരെ കണ്ട ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നു് വിശ്വസിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഉണ്ടായിരിക്കാം, പക്ഷേ അതൊന്നും ഇതുവരെ പ്രയോഗിച്ചില്ലെന്നെങ്കിലും പറയാതെ നിവൃത്തിയില്ല. സാഹിത്യത്തെപ്പററി ജ്ഞാനമില്ലാതെ ഒരുത്തനും ഡയറക്ടറാകാൻ കഴിവില്ല. കഥയാണു് ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. അതിനേപ്പററി ശരിയായി അറിഞ്ഞിരിക്കുക എന്നതാണു് അടിസ്ഥാനനിയമം. ഇതറിയാത്തതാണു് സകല മലയാള ചിത്രങ്ങളുടേയും പരാജയകാരണം. കഥയെഴുതുന്നതു് മററാരെങ്കിലുമാണു് എന്നു പറഞ്ഞു് ഡയറക്ടർ ഒഴിഞ്ഞുകളഞ്ഞേക്കാം. എങ്കിലും അങ്ങിനെ രക്ഷപ്പെടാൻ ഇവിടെ നി

വൃത്തിയില്ല. ഒന്നുകിൽ തൊഴിലറിയാത്ത എഴുത്തുകാരനെ നിയമിച്ചു; അല്ലെങ്കിൽ ഡയറക്ടറുടെ അജ്ഞത എഴുത്തുകാരൻെറ മേൽ കെട്ടിവച്ചു. ഇതെല്ലാം കഴിച്ചിട്ടും പിന്നെയുംഒന്നോ രണ്ടോ കഥകൾ (ശാഖങ്ങൾപോലെ) ഫിലിമിൽ പ്രവേശിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അതിനുത്തരവാദി നിർമ്മാതാവിൻെറ സാഹിത്യരസികത്വമല്ല, കഥയുടെ പ്രചാരമാണു്.

വിമർശനങ്ങൾ സൃഷ്ടിപരമല്ല എന്നാണല്ലോ ഒരു പരാതി. തികച്ചും സൃഷ്ടിപരമായി ചിലതു പറയാം. (എങ്ങിനെയാണു് ചിത്രനിർമ്മാണത്തിനുവേണ്ടി ഒരു കഥ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതു്. അതു് എങ്ങിനെയാണു് ഒരു സിനിമാക്കഥയാക്കി രൂപപ്പെടുത്തുന്നതു്.)

രസകരമായ ഏതു കഥയും ചിത്രത്തിനു കൊള്ളാം എന്നു പറഞ്ഞാൽ വലിയ അതിശയോക്തി ഉണ്ടായിരിക്കയില്ല. പുരാണകഥകൾ നിഷിദ്ധമാണെന്നുള്ള വാദം അത്രയ്ക്കു ശരിയല്ല. 'രാമരാജ്യം' കണ്ടുകഴിഞ്ഞ് ആരും പുരാണകഥകളെ അടച്ചു് ആക്ഷേപിക്കുകയില്ല. (ഒന്നാമതു് കഥയുടെ ലക്ഷ്യം മനസ്സിലാക്കണം) ശീലാവതി പോലുള്ള വൃത്തികെട്ട കഥകൾ ആണു് തമിഴിൽ കാണാറുള്ളതു്: ഭർത്താവു് വേശ്യകളുടെ പുറകേ പോവുക, വേണ്ടിടത്തോളം സുഖിച്ചു് മടങ്ങിവരുന്നതുവരെ ഭാര്യ കാത്തിരിക്കുക, ഇത്രയും പറഞ്ഞാൽ അവ കഥകളുടെ സംക്ഷേപമായി. അവയല്ലാതെ പുരാണങ്ങളിൽ കഥകളുണ്ടു്. (രണ്ടാമതു് ദേവ

ന്മാരെ നായ്ക്കന്മാരും കള്ളംകോരികളുമാക്കരുതു്; ദേവികൾ നെഞ്ചു കുലുക്കുന്നതിനൊരതിരു വേണം. മൂന്നാമതു് അത്ഭുതങ്ങളുടെ എണ്ണം കുറഞ്ഞിരിക്കണം. ചരിത്രകഥകൾ നല്ലതാണു്; പക്ഷേ തൽക്കാലം നമുക്കതിനുവേണ്ട സാങ്കേതികജ്ഞാനം ഇല്ല. സാമൂഹ്യകഥകളാണു് ഏററവും ലാഭകരവും, സുന്ദരവും എങ്കിലും അവയുടെ ഇന്നത്തെ നില തൃപ്തികരമല്ല. പ്രധാനമായി പററുന്ന തെററു് ഏതെങ്കിലുമൊരു കഥ ഫിലിമിനുവേണ്ടി മാററി എഴുതുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നതാണു്. അതിനു ലളിതമായ ചില നിയമങ്ങൾ ഉണ്ടു്.

സിനിമാക്കഥ, നോവലോ, ചെറുകഥയോ, നാടകമോ അല്ല. ഇവ മൂന്നിന്റെയും ചില ഘടകങ്ങൾ തള്ളി, മററു ചിലതു സ്വീകരിച്ചാണു് സിനിമാക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നതു്. ഒരു നോവലിന്റെ ദൈർഘ്യവും, ഇഴഞ്ഞ ഗതിയും, എണ്ണമററ രംഗങ്ങളും, മനഃശാസ്ത്രവിശദീകരണങ്ങളും, വർണ്ണനകളും സിനിമാക്കഥയിൽ വന്നുകൂടാ. ഏതാണ്ടു് രണ്ടുമണിക്കൂർ മാത്രമാണു് ഫിലിമിന്റെ നീളം. അതുകൊണ്ടു് ഒരു നോവൽ സിനിമയാകുമ്പോൾ ഒരു നോവലെററിനോളമാക്കി ചുരുക്കണം. വിട്ടുകളയുന്ന സംഭവങ്ങളും, പാത്രങ്ങളും കഥയുടെ മൂലതന്തുവിൽനിന്നു് ഏററവും അകന്നുനിൽക്കുന്നവയായിരിക്കണമെന്നു എടുത്തു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. മനഃശാസ്ത്രചർച്ചകളും മററും വിട്ടുകളയണം. ഉപന്യാസം വായിക്കുന്നതു കേൾക്കാനല്ല കാണികൾ വന്നിരി

കന്നതു്. (മാനസികാപശ്ചാത്തലത്തിന്റെ ഫലം കാണികളിൽ ഉണ്ടാക്കത്തക്ക രീതിയിൽ കഥ സംവിധാനം ചെയ്യുകയാണു വേണ്ടതു്.) വർണ്ണനയുടെ കാര്യവും തഥൈവ. സുന്ദരമായ ഒരു രംഗം തിരശ്ശീലയിൽ കാണിച്ചിട്ടു് അതിനെ വർണ്ണിച്ചു പാട്ടുപാടുന്നതുപ്പോട്ടു് ഭസ്മഹോമാണു്. ചിത്രം കണ്ടപ്പോൾതന്നെ കാണികൾ അതിലെ ആമ്പലും ചന്ദ്രികയുമെല്ലാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. ഇനി അതിന്റെ ലിസ്റ്റ് വായിച്ചു കേൾക്കണമെന്നില്ല. ഇങ്ങിനെയെല്ലാമുള്ള മാററങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ടിവരുമെങ്കിലും നോവലാണു് സാധാരണയായി നല്ല സിനിമാക്കഥകൾ.

(ചെറുകഥയും സിനിമാക്കഥയുമായി ചില സാമ്യങ്ങളെല്ലാമുണ്ടു്. ചെറുകഥയിലെ കോൺസെൻട്രേഷൻ ഫിലിമിലും അത്യാവശ്യമാണു് ഉപകഥകളും ബന്ധമില്ലാത്ത സംഭവങ്ങളും ചെറുകഥയിലെന്നതുപോലെ ഫിലിമിലും വർജ്ജ്യമാണു്. ചെറുകഥയിൽനിന്നു് സിനിമാക്കഥയുണ്ടാക്കാൻ സാധിക്കും. പക്ഷെ അതു വളരെ വിഷമം പിടിച്ച പണിയാണു്. ചെറുകഥകൾക്കു് നീളം പോരാ. രംഗങ്ങൾ തീരെ കുറവായിരിക്കും. ഒരു ഫിലിമിന്നു് വേണ്ടത്ര പാത്രങ്ങളും ചെറുകഥയിൽ ഉണ്ടായിരിക്കുക സാധാരണയല്ല. ഒരുതികഞ്ഞ സാഹിത്യകാരൻ ഡയറക്ട് ചെയ്യുമ്പോൾ മാത്രമേ ചെറുകഥയിൽനിന്നു ഫിലിമെടുക്കാൻ കഴിയൂ.)

നാടകത്തിന്റെ ഫോട്ടോ എടുക്കുന്നതാണ് ഫി ലിം എന്നു ധരിച്ചുവച്ചിട്ടുള്ളവർ അനേകമുണ്ട്; നി ർമ്മാതാക്കളുടെ ഇടയിലും. നാടകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാ നം ഒരു സംഘട്ടനമാണ്. ഈ ഘടകം ഉണ്ടായിരുന്നി ല്ലെങ്കിൽ, ഫിലിമിന്റെ ശക്തി പൂജ്യമായിരിക്കും. മ റ്റൊന്നുകൂടി നാടകത്തിലേതുപോലെ ആകാവുന്നതു ണ്ട്. (നാടകത്തിലും ഫിലിമിലും പാത്രങ്ങളെ അല്പം അതിശയോക്തിയോടുകൂടി ചിത്രീകരിക്കാം) സംഭാ ഷണത്തിലും പെരുമാററത്തിലുമല്ല, അവരുടെ അടി സ്ഥാനസ്വഭാവത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം. (സംഭാ ഷണം ഒരിക്കലും നാടകീയമാകരുത്) നേരിട്ട് രംഗത്തു വന്ന് നീണ്ട ഒരു ഹാളിലിരിക്കുന്ന കേൾവിക്കാരോട് പറയുന്നതുപോലെ കൃത്രിമമായി ഫിലിമിൽ സംസാ രിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. സംഭാഷണത്തെ അതുപടി പകർത്തിയെടുത്ത് കൊട്ടകയിലെ എല്ലാ മൂലയിലും എ ത്തിക്കാൻ കഴിവുള്ള ശാസ്ത്രീയകഴിവുകൾ ഉള്ളപ്പോൾ വെറും സ്വാഭാവികമായ സംഭാഷണം മാത്രമാണ് ആ വശ്യം. രംഗങ്ങളായി മുറിക്കുന്ന പതിവും നാടകത്തി ന്റേതാണ്. സിനിമയിലാകട്ടെ അനേക രംഗങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും അവയെല്ലാം ചേർത്തു ഒരു പ്രവാഹമെന്ന പോലെ കഥ പറഞ്ഞുപോവുകയാണു വേണ്ടതു്. ഇതു സാധിക്കണമെങ്കിൽ (രംഗങ്ങൾ ചെറുതായിരിക്കുകയും, ഓരോ രംഗവും അതിനടുത്തതിലേക്കു ക്രമേണ അലി ഞ്ഞുചേരുകയും വേണം) കഥയുടെ ഒരു ചരടിൽനിന്ന്

മറ്റൊന്നിലേക്കു മാറിയേ തീരൂ എന്നു വരുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഏറ്റവും കുറയ്ക്കണം.

ഇങ്ങിനെ എഴുതുന്ന സിനിമാക്കഥ എങ്ങനെയിരിക്കും? ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുന്ന ഒരു സംഭവത്തിൽ ആരംഭിച്ച്, കാണികളെ സാവധാനത്തിൽ കഥയിലേക്കു പ്രവേശിപ്പിച്ച്, ക്രമേണ അവരുടെ ചിന്താശക്തിയെ കഥാകൃത്തിന്റെ ഭാവനയോടു യോജിപ്പിച്ച്, ചില ആകാംക്ഷകളും, ആശകളും, ആശങ്കകളും അവരിൽ അങ്കുരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, അവസാനത്തോടുകൂടി കഥാകഥനം ത്വരിതപ്പെടുത്തി വേഗതയുടേയും വികാരാധിക്യത്തിന്റേയും മൂർദ്ധന്യത്തിൽ ഒപ്പമെത്തി, അവസാനം കൊടുംപിരി അഴിച്ചുകൊണ്ടവസാനിപ്പിക്കുകയാണ് സിനിമാക്കഥയുടെ സാധാരണ സമ്പ്രദായം. പക്ഷേ അവസാനഭാഗത്തു ആകാംക്ഷ വർദ്ധിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടിയുണ്ടാകുന്ന സ്തംഭനങ്ങൾ അധികം നീണ്ടുപോകാതിരിക്കാൻ നിഷ്കർഷിക്കേണ്ടതാണ്. ഉദാഹരണത്തിന്, നായികയെ രക്ഷിക്കാൻ നായകൻ ഓടിവരുന്നുവെന്നിരിക്കട്ടെ, സ്തംഭനത്തിനുവേണ്ടി, അയാൾ അരമണിക്കൂർ താമസിച്ചാൽ, അപ്പോഴേയ്ക്കും കാണികളുടെ ക്ഷമ അസ്തമിച്ചിരിക്കും. വിയർത്തൊലിച്ച് കയറിവരുന്ന ആ നായകനെ കാണികൾ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നത് വികാരാധിക്യത്തോടുകൂടിയായിരിക്കുകയില്ല, ഇതു വെറും കഥയാണല്ലോ എന്ന തണുത്തുമരവിച്ച വേദാന്തവുമായിട്ടായിരിക്കും.

ഇതിനോടു ബന്ധമുള്ള മറ്റൊരു കാര്യമാണ് കഥയിലെ ഭിന്നഭാഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വലുപ്പവ്യത്യാസങ്ങൾ(Proportion). നോവലിനു ബാധകമായ നാടകീയതകളെല്ലാം സിനിമാക്കഥയ്ക്കും ബാധകമാണ്. നൃത്തം, സംഗീതം, ഫലിതം എന്നിവയ്ക്കുവേണ്ടി ചില ഭാഗങ്ങൾ കുറെ വലുതാക്കേണ്ടിവരും. പക്ഷേ അതിനും ഒരു കണക്കൊക്കെയുണ്ട്. മൂലകഥയിൽ കാണികൾക്ക് രസമില്ലെന്നുള്ള മുഖബുദ്ധികൊണ്ട് നൃത്തം, ഫലിതം, പ്രകൃതിചിത്രണം, യുദ്ധം മുതലായി കുറെ വസ്തുക്കൾകൊണ്ട് ചിത്രം കുത്തിനിറച്ചാൽ പാഒട്ടകത്തിന് കൂടാരത്തിൽ തലവെയ്ക്കാൻ സ്ഥലംകൊടുത്തതുപോലെയായിരിക്കും ഫലം. അവസാനം കഥയ്ക്ക് സ്ഥലം കാണുകയില്ല. ഇങ്ങനെ കാലിനും കൈക്കും മന്തുപിടിച്ച ചിത്രങ്ങൾ നിരവധിയാണ്. ഹിന്ദി ചിത്രങ്ങൾക്ക് നൃത്തവും, തമിഴിന് സംഗീതവുമാണ് ബാധിക്കുന്നത്. ഈ അലങ്കാരങ്ങളെല്ലാം വെച്ചുകെട്ടി പെണ്ണിനെ പുറത്തിറക്കിയാൽ, ആഭരണബാഹുല്യംകൊണ്ട് പെണ്ണിനെ കാണാൻ വയ്യാ എന്ന സ്ഥിതിയാകും. പെണ്ണ് കണ്ണുകഴിഞ്ഞു, കവിളൊട്ടി കഷണ്ടിയായതാണെങ്കിൽ മാത്രമേ ഈ പരിപാടി നീതീകരിക്കാനാവൂ.

(സിനിമാക്കഥ ലളിതവും ഋജുവും ആയിരിക്കണം. സങ്കീർണ്ണമായ ആശയഗതികളും കെട്ടുപിണഞ്ഞ ഇതിവൃത്തങ്ങളും ഫിലിമിൽ കൊണ്ടുവന്നാൽ

ത്തുക്കും ഒരു ചുക്കും മനസ്സിലാവുകയില്ല. അഥവാ വല്ല തും മനസ്സിലായാൽ അതു കഥയുടെ കാതലായ ഭാഗവുമായിരിക്കയില്ല. ഭാഷയറിഞ്ഞുകൂടാത്തവർക്കും കഥ മനസ്സിലാകണമെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടുകൂടി ചിത്രം നിർമ്മിച്ചാൽ ഇക്കാര്യത്തിൽ വളരെ വിജയമുണ്ടാകും.

(ഇതിലെല്ലാം പ്രധാനമായി കഥാകൃത്ത് അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ട ഒന്നുണ്ട്). ഫിലിമിൽ കഥ പറയുന്ന രീതിയുടെ പ്രത്യേകസ്വഭാവമാണത്. ഇവിടെ (കഥ പറയുകയല്ല, വായിക്കുകയല്ല, അഭിനയിക്കുകയല്ല, കഥ കാണിക്കുകയാണ്). നടനും കാണികളുമായിനടന്നിരുന്ന ഒരേർപ്പാടിനിടക്ക രണ്ടു വസ്തുക്കൾ വന്നുകൂടിയിട്ടുണ്ട്. ഒന്ന്, കാമറാ. രണ്ട്, മൈക്രോഫോൺ. അതിവിദൂരരംഗങ്ങൾ, രംഗത്ത് ഒരിക്കലും സാധ്യമല്ലാത്ത സംഭവങ്ങൾ മുതലായതെല്ലാം കാമറായുടെ സഹായത്തോടുകൂടി കാണിക്കാൻ കഴിയും. ഒരു കൊടുങ്കാറ്റോ, ഭൂകമ്പമോ കഥയിൽനിന്ന് മാറേറണ്ടതില്ല. അങ്ങിനെ കാമറായുടെ മുഴുവൻ കഴിവുകൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്താവുന്ന കഥയെഴുതാനാണ് ശ്രമിക്കേണ്ടത്. പക്ഷെ അത് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയും സൂക്ഷിക്കേണ്ടതാണ്. ഒരു ക്ലോസ് അപ്പ് (close up) തന്നെ നോക്കുക. വിസ്തൃതമായ തിരശ്ശീലയിൽ ഒരു തല മാത്രമാണ് കാണിക്കുന്നത്. അവിടെ ഓവർ ആക്ടിംഗ് വന്നാലത്തെ കഥ എന്താണ്. ഒരു തമിഴ് നടൻ കോപം അഭിനയിക്കുന്നതിൻെറ ക്ലോസ് അ

ച്ച് എടുത്താൽ എത്ര വിനോദമായിരിക്കും അത്. ശബ്ദത്തിന്റെ കാര്യവും ഇങ്ങിനെ തന്നെ. ദീർഘനിശ്വാസം ചെയ്യാനും രഹസ്യം പറയാനുമെല്ലാം ഇവിടെ സൌകര്യമുണ്ട്. പക്ഷെ അതെല്ലാം കഥയിൽ നിന്നു കടന്ന് ഡയറക്ഷനിലെത്തുന്ന കാര്യമാണ്. സിനിമാക്കഥ എഴുതുന്ന ആൾക്ക് അതിനെപ്പററിയെല്ലാം ഒരു പൊതുജ്ഞാനമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നേയുള്ളൂ.

ഇനി ഈ മുഴക്കോലുകൊണ്ട് ബാല്യകാലസഖിയെ ഒന്നളന്നുനോക്കൂ. ഇന്നത്തെ ഫിലിം നിർമ്മാണത്തിന്റെ കുത്തകക്കാരുടെ സാംശരസമാനമായ സാങ്കേതികജ്ഞാനം നമുക്കിനിയും നല്ല സമ്മാനങ്ങൾ തരുമെന്നതിനെന്തെങ്കിലും സംശയമുണ്ടോ?

തന്മയത്വം

അഭിനയത്തിൽ തന്മയത്വമുണ്ടായിരിക്കണമെന്ന തത്വം പലകുറി ആവർത്തിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഒന്നാണ്. അത്രയും പ്രാവശ്യം അത് തെററിദ്ധരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുമുണ്ട്. കൃത്രിമത്വംകൊണ്ടുണ്ടായിട്ടുള്ളടത്തോളം പരാജയങ്ങൾ, ജീവിതത്തെ അതുപടി നാടകത്തിലേയ്ക്കു പകർത്താനുള്ള യത്നത്തിൽ നിന്നുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. രണ്ടുതരത്തിലുള്ള തെററുകൾക്കും അടിസ്ഥാനം ഒന്നുതന്നെയാണ് - അഭിനയം സ്വാഭാവികമാക്കാനുള്ള പരിശ്രമം.

അഭിനയം സ്വാഭാവികമായിരുന്നുകൂടാ. ജീവിതത്തിന്റെ ശരിപ്പകർപ്പായിരുന്നുകൂടാ. അതു കൃത്രിമവുമാകരുത്. ഇവയ്ക്കു് രണ്ടിനും മദ്ധ്യേയാണ് യഥാർത്ഥനാടകീയമായ അഭിനയം. അതാണ് തന്മയത്വം.

നമുക്കൊന്ന് വിശകലനം ചെയ്തുനോക്കാം. താൻ എന്താണ് രംഗത്തു ചെയ്യുന്നതു്? ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു ചീന്തു് പ്രദർശിപ്പിയ്ക്കുന്നു. അതിൽ നിന്നെന്തുണ്ടാവുമെന്നാണയാൾ പ്രതീക്ഷിയ്ക്കുന്നതു്? നിർദ്ദിഷ്ടമായ ചില വികാരങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകമെന്ന്. അഭിനയം കണ്ടാൽ അതെത്ര സ്വാഭാവികമായിരുന്നാലും, പ്രേക്ഷകനെന്തിന് വികാരാധീന

നാകണം? അവിടെക്കാണുന്നതു് യഥാർത്ഥമല്ലെന്നു് അയാൾക്കറിയാമല്ലോ? ഇതിനുള്ള ഉത്തരം മനുഷ്യസ്വഭാവമങ്ങിനെയാണെന്നാണു്. നഗ്നചിത്രം നോക്കി രസിക്കുന്ന യുവാവു്, അതൊരു ചിത്രം മാത്രമാണെന്നറിയുന്നുണ്ടു്; എങ്കിലും വികാരാധീനനാകുന്നു. ചിലർ നോവൽ വായിച്ചു കരയാറുണ്ടു്. ചാറൽസ് ഡിക്കൻസിന്റെ ഒരു നോവൽ (old curiosity shop) ഖണ്ഡശ്ശ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ, അതിലെ രോഗിണിയായ "ലിററിൽ നെൽ" എന്ന കുട്ടിയെ മരിയ്ക്കാനനുവദിക്കരുതെന്നു് അപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ടു് ഗ്രന്ഥകാരനു് അനേകം കത്തുകൾ ലഭിച്ചു. മനുഷ്യരുടെ ഈ സ്വഭാവത്തെ ആശ്രയിച്ചാണു് സകല കലകളും നിലനില്ക്കുന്നതു്. നാട്യകലയും അതിൽനിന്നു ഭിന്നമല്ല. അഭിനയം കൊണ്ടുമാത്രം പ്രേക്ഷകനെ വികാരാധീനനാക്കിത്തീർക്കാം. വിജയകരമായതുകൊണ്ടു മാത്രം. അഥവാ ഈ സവിശേഷതയുള്ള അഭിനയം മാത്രമാണു് വിജയകരം.

യഥാർത്ഥജീവിതത്തിന്റെ യാന്ത്രികപ്രതിഫലനം കൊണ്ടു് ഇതു സാധിക്കുമോ? ഇല്ല. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ നാം നിർവ്വികാരരായി കാണുന്ന ചില സംഭവങ്ങൾപോലും അയഥാർത്ഥമായ രംഗത്തു് വരുമ്പോൾ നമ്മുടെ വികാരങ്ങളെ ഉണർത്താനുള്ള കഴിവുണ്ടാകാറുണ്ടു്. അപ്പോൾ, രംഗത്തു നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ യഥാർത്ഥമാണെന്നു തോന്നിച്ചതുകൊണ്ടുമാത്രം അഭിനയം വിജയ

കരമാകുന്നില്ല. മാത്രമല്ല, എത്ര വിദഗ്ദ്ധമായ അഭിനയംകൊണ്ടും രംഗത്തെ പരിപൂർണ്ണ യഥാർത്ഥമാണെന്ന് പ്രേക്ഷകനെ തോന്നിയ്ക്കുവാൻ കഴിയുന്നതുമല്ല. ആ വ്യാമോഹം ഏതാനും നിമിഷനേരത്തേയ്ക്കു മാത്രമേ ഉണ്ടാക്കാൻ കഴിയൂ. അപ്പോൾ, വെറും സ്വാഭാവികതയ്ക്കപ്പുറമായി എന്തോ ഒരു രഹസ്യം അഭിനയത്തിൻെറ വിജയത്തിന് നിദാനമായിട്ടുണ്ട്. എന്താണത്?

നാടകം യഥാർത്ഥമല്ല; അഭിനയം സ്വാഭാവികതയുമല്ല. സ്റ്റേജിൽ വച്ച് പ്രണയം അഭിനയിക്കുകയല്ലാതെ അനുഭവിപ്പാൻ ശ്രമിയ്ക്കുന്നത് അത്ര പന്തിയല്ല. ഉത്തരവനുസരിച്ച് വികാരം സൃഷ്ടിയ്ക്കുകയും സാദ്ധ്യമല്ല. അതൊക്കെ ഭാവിയ്ക്കുകമാത്രമേ കഴിയൂ. ആഭാസങ്ങളെല്ലാം യഥാർത്ഥമായി തോന്നത്തക്കവിധം വർദ്ധിപ്പിച്ചും, ശക്തിപ്പെടുത്തിയും പ്രകടിപ്പിക്കുക മാത്രമേ നടൻ ചെയ്യുന്നുള്ളു. ഇതാണ് നാടകീയത എന്നു പറയുന്നത്. നാടകത്തിൻെറ കഥാഘടനയിലും, പാത്രസൃഷ്ടിയിലും, സംഭാഷണത്തിലും, പാത്രങ്ങളുടെ പെരുമാററ (അഭിനയ) ത്തിലും എല്ലാം അസ്വാഭാവികതയുണ്ട്, ഉണ്ടായിരിക്കണം. കൃത്രിമത പാടുണ്ടാവരുതെന്നേയുള്ളു. അഥവാ ഇതെല്ലാം കൃത്രിമമാണെന്നു കാണികൾക്കു തോന്നരുത്. ഇതെങ്ങിനെയാണു സാധിക്കുന്നത്. ഇതരകലകളിൽ കലാകാരന്മാർ ചെയ്യുന്നതുപോലെതന്നെ—ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യവിവേചനം

കൊണ്ടു്. കലാകാരൻ ഫോട്ടോഗ്രാഫറല്ല. വെളിച്ചത്തിന്റെയും നിഴലുകളുടെയും വിവേചനാരഹിതമായ പ്രതിഫലനം കലയാവുകയില്ല. അതിൽ മുഖത്തെ കുരുവിനും അധരങ്ങൾക്കും തുല്യപ്രാധാന്യമാണുണ്ടാവുക. ചിത്രകാരൻ ചെയ്യുന്നതു്, അതിൽ പ്രത്യേക പരിഗണന കൊടുക്കേണ്ട അംശങ്ങൾക്കു് പ്രാധാന്യവും മറയ്ക്കേണ്ടവയ്ക്കു് ഒളിവും കൊടുക്കുകയാണു്. സുന്ദരിയുടെ മുഖവും അഷ്ടമുടിക്കായലും കലാസൃഷ്ടികളല്ല, സുന്ദരവസ്തുക്കൾ മാത്രം. അവയുടെ ചിത്രങ്ങൾ കലാസൃഷ്ടികളാണു്. ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടേണ്ട ഒരു ആശയമുണ്ടു്. അതു് പ്രേക്ഷകന്റെ ഹൃദയത്തിൽ എത്തിയ്ക്കുവാനുള്ള ദൃഢവും ഋജുവുമായ മാർഗ്ഗമേതെന്നാണു് കലാകാരന്റെ അന്വേഷണം. അതിനുവേണ്ടിയാണു് ചില അംശങ്ങൾക്കു കൂടുതൽ നിറവും ശക്തിയും കൊടുക്കുന്നതു്. ചന്തയ്ക്കു് സാമാനം വാങ്ങാൻ പോകുന്നവനെപ്പോലെ രംഗത്തു പ്രവേശിക്കുകയും, അഞ്ചൽക്കാരൻ 'ചെലവുസാധനം' കൊടുക്കുന്നതുപോലെ പ്രേമലേഖനം കൊടുക്കുകയും ചെയ്താൽ അതു് തന്മയത്വമാവില്ല, നാടകീയത്വവുമാവില്ല. ഭാവങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ നിന്നു അല്പം അതിശയോക്തിപരമായി ഉയർത്തണം. സംഭാഷണം സാവധാനത്തിൽ വേണം. നടക്കുന്നതു് കുറച്ചൊക്കെ പതുങ്ങിയുമായിരിക്കണം. ഇതിനും പുറമേ, പ്രേക്ഷകന്റെ വ്യാമോഹം ക്രമേണ നീങ്ങിപ്പോകും എന്നും ഓർമ്മിയ്ക്കണം. അതു് കുറെ സമയമെങ്കിലും നീണ്ടുനിൽക്കണമെങ്കിൽ അവന്റെ ഹൃ

ദയത്തിലുണ്ടാവുന്ന വികാരങ്ങൾ ക്രമേണ വർദ്ധിപ്പി ക്കേണ്ടതത്യാവശ്യമാണ്. വികാരത്തിൻെറ പിടി യിൽ കിടക്കുന്ന മനുഷ്യൻ സ്വപ്നാവസ്ഥയിൽ തു ടരാൻ കൂടുതൽ സാദ്ധ്യതയുണ്ട്.

നാടകീയമാക്കാനുള്ള പരിശ്രമത്തിൽ പല നട ന്മാരും മറെറാരു കുഴിയിൽ ചെന്നുവീഴാറുണ്ട്. ഒരതി ത്തി വിട്ട് അഭിനയം നാടകീയമാക്കിയാൽ 'ഓവർ ആക്റ്റിംഗ്' ആയിത്തീരും. തമിഴ് രാവണൻെറ ക ണ്ണുകൾ ത്രിമാനചിത്രത്തിലേതുപോലെ പാഞ്ഞുവ ന്ന് നമ്മുടെ നെററിയ്ക്കടിയ്ക്കുമ്പോൾ നാം രാവണ ൻെറ കോപത്തെപ്പററി സ്മരിയ്ക്കുന്നേയില്ല. ശാമുഭാ ഗവതരുടെ തലവേദനയെപ്പററി സഹതപിക്കുന്നതേ യുള്ളൂ. ചിത്രവും ഹാസ്യചിത്രവും തമ്മിലുള്ള അന്തര മാണ് അഭിനയവും ഓവർആക്റ്റിംഗും തമ്മിലുള്ള തു്. ഈ തെററിൻെറ ഒരു വകഭേദമാണ് മെലോ ഡ്റാമാ. മദ്യപാനിയും കോപിഷ്ഠനുമാണ് ഈ നി യമത്തെ പതിവായി ലംഘിയ്ക്കുന്നതു്. ജനോവനാട കത്തിലെ 'കട്ടേക്ക്യാര'ൻെറ ജോലിയായിരിയ്ക്കുകയി ല്ല ഒരു മദ്യപനായ പാത്രത്തിനു രംഗത്ത് നിർവ്വഹി ക്കുവാനുള്ളതു്. നടൻെറ കോപം നമ്മെ ഭയപ്പെടുത്തു ന്നതിനു് വിരോധമില്ല. പക്ഷേ ചിരിപ്പിയ്ക്കരുതു്. കേ ശവദേവിൻെറ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ, "ക്ലാപ്സ്" കിട്ടും, പക്ഷേ അടുത്തുതന്നെ കൂക്കുവിളിയും ഉണ്ടാകും. അതുകൊണ്ട് ഒരു നിശ്ചിതപരിധിയ്ക്കപ്പുറം പോകാ

തെ, എന്നാൽ വെറും നിർജ്ജീവമാകാതെ അഭിനയി
ക്കുമ്പോൾ മാത്രമെ നാടകത്തിലെ തന്മയത്വമുണ്ടാ
കയുള്ളു.

നടൻ ആദ്യമായി ചെയ്യേണ്ടതു് താൻ അഭിന
യിക്കേണ്ട പാത്രത്തിന്റെ യഥാർത്ഥസ്വഭാവം മനസ്സി
ലാക്കുകയാണു്. ആ പാത്രത്തിന്റെ ചിന്താഗതിയും,
വികാരങ്ങളും, പെരുമാററങ്ങളും, സംഭാഷണരീതിയും
എല്ലാം മനസ്സിലാക്കി അവ സ്വന്തമായി പ്രകടിപ്പി
ക്കാൻ പരിശീലിക്കണം. അഥവാ നടൻ പാത്രവുമാ
യി സാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു. പക്ഷേ നടൻ സ്വയം മ
റന്നു് അഭിനയിക്കണമെന്നും മററും പറയുന്നതു് ബാ
ലിശമാണു്. യാതൊരു നടനും അതു ചെയ്യാൻ സാ
ധ്യമല്ല. ആരും രംഗത്തു് ജീവിക്കുന്നില്ല. അവൻ അ
ഭിനയിക്കുകയാണു്. സ്വയം മറന്നുവെന്നു പറയുന്ന
നടൻ ആത്മഹത്യ ചെയ്തുകഴിഞ്ഞു് കർട്ടൻ വീണാൽ
എഴുന്നേററുപോകും. അഭിനയത്തിൽ തന്മയത്വമുണ്ടാ
യിരിക്കണമെന്നു പറയുന്നതിനു നടൻ ഏതെങ്കിലുമൊ
രു പാത്രമായിത്തീരണമെന്നല്ല അർത്ഥം. യഥാർത്ഥമാ
ണെന്നു കാണികൾക്കു തോന്നത്തക്ക രീതിയിൽ അഭി
നയം നാടകീയമാക്കണമെന്നു മാത്രമാണു്. താൻ
ദുഷ്യന്തനാണെന്നു് ധരിച്ചു വശായി ശകുന്തളയുടെ നേ
രേ ചെല്ലുകയല്ല നടന്റെ ചുമതല. താൻ ശങ്കുപ്പിള്ള
യാണെന്നറിഞ്ഞുകൊണ്ടു തന്നെ കമലാക്ഷിയുടെ സ
മീപത്തേയ്ക്കു നടക്കുമ്പോൾ താൻ ദുഷ്യന്തനും കമലാ

ക്ഷി ശകുന്തളയുമാണെന്നു കാഴ്ചക്കാർക്കു തോന്നിക്കണം എന്നതാണാവശ്യം. ഓരോ നടനും ഓരോ ദ്വിവ്യക്തിത്വമുണ്ട്—താൻ പ്രതിനിധീഭവിക്കുന്ന പാത്രത്തിന്റേതും, തന്റേതു തന്നെയും. അതു മറന്ന് അഭിനയിച്ചുകൂടാ. നടന്റെ തൊഴിൽ ഒരു വക ആൾമാറാട്ടമാണ്. വേഷവിധാനത്തിന്റെ പുറകിലുള്ള വ്യക്തിയെ മറന്നഭിനയിച്ചാൽ രംഗത്തെ ആവശ്യമനുസരിച്ചു പെരുമാറാൻ കഴിവില്ലാതെ വരും. താൻ അഭിനയിക്കുകയാണെന്നു ഓർമ്മയില്ലാതെ രംഗത്തിന്റെ മുമ്പോട്ട് കയറിനിന്നാൽ ചിലപ്പോൾ കർട്ടന്റെ തടി തലയിൽ വീഴും.

സ്വയം മറന്ന് അഭിനയിക്കണമെന്ന് വാദിയ്ക്കുന്നവർ ഈ അഭിപ്രായത്തെ ശരിവച്ചെന്നു വരികയില്ല. 'കലാകാരന്റെ ആത്മാർത്ഥത' യെന്നൊന്ന് സ്വാഭാവികതയ്ക്ക് ആശ്രയമായി അവർ വലിച്ചുകൊണ്ടു വരികയും ചെയ്യും. 'കലാകാരന്റെ ആത്മാർത്ഥത'യുടെ പ്രശ്നം ഇവിടെ അപ്രസക്തമാണെന്നതോ പോകട്ടെ. ഇവിടെ നടൻ ചെയ്യുന്നതു് കാപട്യമാണെന്ന വാദത്തിനു മറുപടി പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അത്തരം കാപട്യമില്ലെങ്കിൽ കലയേയില്ല. കലാകാരന്റെ ആത്മാർത്ഥത മറയന്റെ ഹൃദയം തുറന്ന വിഡ്ഢിത്തമല്ല. അവന്റെ ജോലി വികാരത്തിനടിമപ്പെടുകയല്ല. അന്യരിൽ വികാരമുണർത്തുകയാണ്. ആ ചുമതല നിർവ്വഹിക്കുവാൻ ഒരു കലാകാരന് എല്ലാ

ത്തരം അനുഭവങ്ങളും കൂടിയേ തീരൂ എന്നില്ല. അല്ലാതെതന്നെ ആ വികാരങ്ങൾ അറിയുവാനും, അവയുമായി സാത്മ്യം പ്രാപിയ്ക്കുവാനുമുള്ള കഴിവ് എല്ലാ കലാകാരന്മാൎക്കും ഉണ്ടായിരിക്കും. മരണവേദനയറിഞ്ഞില്ലെങ്കിലും ഒരു കവിയ്ക്ക് അതു ചിത്രീകരിയ്ക്കാൻ സാധിക്കും.

മദ്യപാനിയുടെ ഭാഗമഭിനയിക്കണമെങ്കിൽ മദ്യം കഴിച്ചേ പറ്റൂ എങ്കിൽ നാടകം നീണ്ടുനിൽക്കുകയില്ല. പലപ്പോഴും അധികം സ്വാഭാവികതയ്ക്കു പോവാതിരിക്കുകയാണു നല്ലതു.

രംഗസംവിധാനം

അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലമില്ലെങ്കിൽ എത്ര സമർത്ഥനായ നടനും, ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ, രംഗത്തു നിന്നു് നക്ഷത്രമെണ്ണിപ്പോകും. കർട്ടന്റെ തടി തലയിൽ വീഴുമോ എന്നും, കൃത്രിമമീശ അഴിഞ്ഞുപോകുമോ എന്നുമെല്ലാം ആശങ്കിച്ചു നിൽക്കുന്ന നടനു് അഭിനയത്തിൽ ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കാൻ കഴിവുണ്ടാകയില്ല. ഒരുമാതിരി കൊള്ളിയ്ക്കാവുന്ന നാടകങ്ങൾപോലും കോവിലൻ ചരിത്രത്തിന്റെ യവനികകളും രാഗവിസ്താരക്കസർത്തുംകൊണ്ടു് കശാപ്പുചെയ്യുന്ന കാഴ്ച സാധാരണയാണു്. ഇത്തരം വൈകല്യങ്ങൾക്കു് നല്ലൊരു ഉദാഹരമാണു് കുറച്ചു വർഷങ്ങൾക്കു് മുമ്പു് ഒരു കോളജിൽ വച്ചു നടന്ന സംഭവം. കാൽവരിയിലെ കൽപ്പപാദപം ആണു് നാടകം. യെരുശലേംപട്ടണത്തെ കിടുകിടെ വിറപ്പിക്കുന്ന മഹാപുരോഹിതൻ കയാഫാസു് പ്രവേശിയ്ക്കുന്നു, "ഛായു് അവനാരു്!" എന്നാലറിക്കൊണ്ടു്, അഭിനയിക്കുന്നതു് പ്രശസ്തനായ ഒരു വാഗ്മിയാണു്. അദ്ദേഹത്തിനു് വേണ്ടത്ര ഉയരമുണ്ടു്. വേഷവിധാനവും അനുയോജ്യംതന്നെ. ആകെക്കൂടി ഒന്നാംരംഗം പൊടിപ്പനാകുന്ന ലക്ഷണമുണ്ടു്. അതങ്ങിനെയായിരിയ്ക്കുകയും ചെയ്യുമായിരുന്നു, കയാഫാസു് രം

ഗത്തു് പ്രവേശിച്ച് സംസാരിച്ച് കഴിയുന്നതിന്ന് മു
മ്പ് "കലവെട്ടിടിന കററിവാഴപോലെ" കമഴ്ന്നടിച്ച്
വീഴാതിരുന്നെങ്കിൽ. പുററിയതിരുയേയുള്ളൂ. ലാബു
റട്ടറിയിലെ മിനുസമുള്ള മേശകൾ നിരത്തിയിട്ടാണു്
രംഗസ്ഥലമുണ്ടാക്കിയതു്. ആരോ ഒരു ബുദ്ധിമാൻ അ
തിന്നു് മുകളിൽ ഒരു നേത്ത് തുണിയും വിരിച്ചു. ചെരു
പ്പിട്ടു് പരിചയമില്ലാത്ത കയാഫാസും തുണിയുംകൂടി
ക്കഴഞ്ഞു് അൽപ്പമൊരു ട്രാജഡി സംഭവിച്ചു എന്നുമാ
ത്രം. ഇത്രയും പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു് തറയുടെ കാര്യംത
ന്നെ എത്ര ശ്രദ്ധയായി ക്രമീകരിയ്ക്കണമെന്നു് വ്യക്ത
മാകുന്നുണ്ടല്ലോ. (നടന്മാക്കു് സ്വതന്ത്രമായി ചെരുമാ
റാനുള്ള നീളവും വീതിയും രംഗസ്ഥലത്തിന്നുണ്ടായിരി
യ്ക്കണം) നാടകശാലയ്ക്കു് എത്ര വീതിയുണ്ടെങ്കിലും രംഗ
സ്ഥലം ചുരുക്കുകയാണു് നമ്മുടെ നാട്ടിലെ പതിവു്. യ
വനികയുടെവലുപ്പത്തിൽ ലാഭിയ്ക്കുവാനോവിളക്കുകൾ
കുറയ്ക്കുവാനോ മറേറാ ആണു് ഇങ്ങിനെ ചെയ്യുന്നതെ
ന്നു് തോന്നുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലം നടന്മാർ വിഞ്ഞ
പ്പെട്ടിയ്ക്കകത്തെ പാവകളെപ്പോലെയായിത്തീരുന്നു
എന്നതാണു്. രംഗത്തെ അപേക്ഷിച്ച് നടൻ തീരെ
ചെറുതായിതോന്നുന്നതിന്റെഗുണം അതു് യാഥാത്ഥ്യ
ബോധത്തെ വർദ്ധിപ്പിയ്ക്കുമെന്നതാണു്. നടക്കുവാ
നും ചിലപ്പോഴൊക്കെ ഓടുവാനും പലർഒരുമിച്ചു് വരു
മ്പോൾ തിങ്ങിക്കൂടാതെ നിൽക്കുവാനും വേണ്ട വിസ്താ
രം രംഗത്തിന്നുണ്ടായിരിക്കണം. പക്ഷെ വളരെയധി
കം സ്ഥലം പുറകോട്ടു കിടക്കുന്നതുകൊണ്ടു് പ്രയോജ

നമില്ല. രംഗത്തുനിന്നു് നടൻ പുറകോട്ടു് മാറുന്തോറും സദസ്യർക്കു് അയാളെ കാണാൻ വിഷമം വർദ്ധിച്ചു വരികയാണു്. അതുകൊണ്ടു് കഴിയുന്നത്ര വീതിയാണു് വർദ്ധിപ്പിയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കേണ്ടതു്. മുൻകർട്ടൻ കഴിഞ്ഞു് രംഗം കുറെക്കൂടി മുന്നോട്ടു തള്ളിനിൽക്കുന്ന സമ്പ്രദായം നല്ലതാണു്. ഇതരപാത്രങ്ങളുടെ സമീപത്തിൽനിന്നു് അകന്നുപോകുന്നു എന്ന ഭാവത്തിൽ സദസ്യരോടു് വളരെ അടുത്തുനിന്നു് സംസാരിയ്ക്കുവാൻ, പ്രത്യേകിച്ചും ആത്മഗതംപോലുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിൽ, ഇങ്ങനെ മുന്നോട്ടു കിടക്കുന്ന സ്ഥലം ഉപകരിയ്ക്കും. രംഗം തീരുന്നതിനു് മുമ്പുതന്നെ കർട്ടനു് പുറകിലേയ്ക്കു മാറിക്കൊള്ളണം എന്നു് മറന്നുകൂടാ. അല്ലെങ്കിൽ വീരനായ കോവിലന്റെ തലയും കർട്ടന്റെ തടിയുമായി സമ്പർക്കമുണ്ടാകും. സ്ഥിരമായ നാടകശാലകളിൽ തടികൊണ്ടു് രംഗം പണിയുകയാണു് വേണ്ടതു്. ഇങ്ങിനെ ചെയ്താൽ പൊടികൊണ്ടുള്ള ഉപദ്രവവും കുറയും. രംഗസ്ഥലത്തുനിന്നു് പൊടി ഉയരുന്നതുകൊണ്ടു് കാഴ്ചയ്ക്കു് മാത്രമല്ല ഹാനി. അതു് നടന്റെ ആരോഗ്യത്തെയും ബാധിയ്ക്കും. വേദികൾ എപ്പോഴും അൽപ്പം മുന്നോട്ടു ചരിഞ്ഞിരിയ്ക്കേണ്ടതാണു്. പുറകിലിരിയ്ക്കുന്ന കാണികളെ അതു വളരെ സഹായിയ്ക്കും. വേദിയെപ്പററി പറയുമ്പോൾ മറെറാന്നുകൂടി പറയേണ്ടതുണ്ടു്. ആവണക്കെണ്ണ കുടിച്ചതുപോലെ ഗോഷ്ടി കാണിയ്ക്കുന്ന ഭാഗവതരെ മുമ്പിൽ കൊണ്ടുവന്നിരുത്തരുതു്. അയാൾ അവിടെ അസ്ഥാനത്താണെന്നുമാത്രമല്ല, പലി

പ്പോഴും അഭിനേതാക്കളെ മറയ്ക്കുകയുംചെയ്യും. രംഗത്തിന്റെ മുമ്പിൽ ഒരു താഴ്ന്ന സ്ഥലമുണ്ടാക്കി അവിടെയോ രംഗത്തിന്റെ പുറകിൽ നിലത്തോ ആണ് സംഗീതസംഘത്തിന്റെ ന്യായമായ സ്ഥാനം.

(യവനികകളുടെ മാമൂലനുസരിച്ച് അഞ്ചു എണ്ണം ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഫ്റണ്ട് കർട്ടൻ, തെരുവ്, ഉദ്യാനം, ഡർബാർ, വനം എന്നിവയാണ് ഈ അഞ്ചു) ഇതിനും പുറകേ തുണികൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ ഒരു തട്ടിക, അതിന് തുറക്കാവുന്ന ഒരു വാതലും. ആവശ്യമുണ്ടെങ്കിലും ഇല്ലെങ്കിലും ഇവയെല്ലാം ഉപയോഗിയ്ക്കണമെന്ന് നിർബ്ബന്ധമാണ്. കാൽചുവട്ടിൽ നിന്നു നേരെ ആകാശത്തിലേയ്ക്ക് കയറിപ്പോകുന്ന തെരുവിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് വിദൂഷകൻ നമ്മെ ലാത്തിച്ചാർജ്ജ് ചെയ്യുന്നത്. അയാളുടെ തലയിൽ ബോട്ടുകൾ വൃക്ഷങ്ങൾ ഗോപുരങ്ങൾ മുതലായവ ഇരിക്കുന്നതായിട്ടും ചിലപ്പോൾ കാണാൻ കഴിയും. ഈ യവനികകളിൽ കാണുന്ന തെരുവുകളിൽ ദിനരാത്രഭേദമില്ലാതെ ദീപങ്ങൾ എരിയുന്നുമുണ്ടായിരിയ്ക്കും. വേരിന്മേൽപൂവുണ്ടാകുന്ന ഉദ്യാനങ്ങളും കാററത്താടുന്ന കരിങ്കൽത്തൂണുകൾ നിറഞ്ഞ ഡർബാറുകളും, അതങ്ങിനെ. വനത്തിന്റെ കർട്ടൻ കണ്ടാൽ ഭയം തോന്നും— അത് വരച്ചുവനെപ്പററിയെങ്കിലും. ഏററവും ദുസ്സഹമായത് മുൻകർട്ടനാണ്. നാടകശാലയിൽ കാണികൾ നിറയാൻവേണ്ടസമയത്തും രാഗവിസ്താരത്തിന്റെ

അവസരങ്ങളിലും രംഗവാസികൾ കണ്ടുകൊണ്ടിരിയ്ക്കേണ്ടതു്, എല്ലാകളോടും യാതൊരു കാരുണ്യവുംകാണിക്കാതെ ഒടിച്ചും വളച്ചും അടുക്കിയിരിയ്ക്കുന്ന കുറെ ന്ന്ത്രീകളുടെ ചിത്രമാണു്. അവരെല്ലാം യൂറോപ്പിൽനിന്നു് വന്നവരാണെന്നതു മാത്രമാണു് ഒരാശ്വാസം. എന്താണിതിനു പ്രതിവിധി. ഈ യവനികകളെല്ലാം മാററി വേറെയുണ്ടാക്കണമെന്നു പറഞ്ഞാൽ സംഭവിയ്ക്കുന്നതു്, പഴയ കർട്ടൻെറ അതിഭയങ്കര നിറങ്ങളോടുകൂടിയ ഒരു പുതിയ പതിപ്പിൻെറ ആവിർഭാവമാണു്. "പുതിയ സീൻസുകളോടുകൂടി," എന്നവർ പരസ്യമെഴുതുകയും ചെയ്യും. ആദ്യമായി ചെയ്യേണ്ടതു് ഈ പഴയ കർട്ടനും, യവനികകളെപ്പററിയുള്ള പഴയആശയവും മാതകിയുടേയും കോവിലിൻെറയുംകൂടെ കഴിച്ചിടുകയാണു്. പുതിയതുണ്ടാക്കുക എന്നു പറഞ്ഞതിൻെറ അർത്ഥം വളരെ ചെലവുകൂടിയ കുറെചിത്രങ്ങൾ വരച്ചുണ്ടാക്കുക എന്നല്ല. ചെലവിടുന്ന തുകയല്ല പ്രധാനം; അതെന്തിനുവേണ്ടി ചെലവിടുന്നുവെന്നതാണു്. അനേകായിരം രൂപാ നശിപ്പിച്ചു് ഉണ്ടാക്കിയ "ഇലക്ട്രിക്ക്" സീനുകൾ കണ്ടിട്ടുള്ളവർക്കറിയാം അതെന്തൊരു വികൃതിയാണെന്നു്. കണ്ണുമഞ്ചിയ്ക്കുന്ന നിറത്തിൽ അപ്രസക്തമായ കുറെ വസ്തുക്കളെല്ലാം വരച്ചുവച്ചു് അതിനെല്ലാം ഇലക്ട്രിക്ക് വിളക്കുകളും ഘടിപ്പിച്ചു് നടത്തുന്ന ആ പ്രദർശനങ്ങൾ നാടകങ്ങളല്ല, ഒരുവകദീപക്കാഴ്ചയാണു്. കഥയും അഭിനയവും സംഗീതവും ഒന്നുമില്ലാത്ത ഈ

നാടകാഭാസങ്ങൾക്കു് അതു യോജിച്ചതാണു്, കാണിക്കാൻ മററൊന്നുമില്ലാത്തതുകൊണ്ടു്. നാടകങ്ങൾക്കു് ഇത്തരം രംഗസംവിധാനം ആപൽക്കരമാണു്. ഉത്തമമായ യവനികാസൃഷ്ടിയ്ക്കു് ഒരു തത്വമേയുള്ളു—രംഗത്തു് സംഭവിയ്ക്കുന്നു എന്നു് സങ്കൽപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സംഭവങ്ങൾക്കു് യാഥാർത്ഥ്യബോധം ഉണ്ടാക്കുവാൻ യവനികകൾ ഉപകരിയ്ക്കണം. നാടകം ദൃശ്യകലയാണു്; യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന കലയാണു്. അതുകൊണ്ടു് അഭിനയം ആരംഭിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ സദസ്യർ എത്രവേഗത്തിൽ കഥയിലെ സംഘട്ടനവുമായി സാത്മ്യംപ്രാപിയ്ക്കുന്നുവെന്നതാണു് ഒരു നാടകത്തിന്റെ വിജയം. വക്കീലും ഗുമസ്ഥനുംകൂടി പാണ്ഡ്യരാജാവിന്റെ അരമനയിൽവച്ചു് ഗൂഢാലോചന നടത്തിയാൽ ഇതു സാധ്യമാകയില്ല. യവനിക തയ്യാറാക്കുന്ന ചിത്രകാരൻ പ്രകൃതിചിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിയ്ക്കുന്നതിൽ വളരെ വിദഗ്ധനായിരിക്കണം. യവനികയുണ്ടാക്കുന്ന സമ്പ്രദായം സാധാരണ ചിത്രകലയിൽനിന്നു് ചില ഘടകങ്ങളിൽ ഭിന്നമാണു്. ആകൃതി, ദൂരവീക്ഷണം മുതലായവയെല്ലാം ഒരുപോലെ തന്നെയാണെങ്കിലും യവനികയിലെ നിറങ്ങൾവ്യത്യസ്തമാണു്. ഒരു നിറംതന്നെ സൂര്യപ്രകാശത്തിലും ദീപത്തിലും കാണുന്നതു് രണ്ടുതരത്തിലാണു്. എന്നല്ല, പലതരത്തിലുള്ള ദീപങ്ങളിൽതന്നെ അവ വ്യത്യസ്തമായി കാണപ്പെടുന്നു. ഏതുതരം ദീപമാണു് ഉപയോഗിയ്ക്കുന്നതെ

ന്ന് തീരുമാനിച്ചു കഴിഞ്ഞിട്ട് ആ പ്രകാശത്തിൽ ശോഭിയ്ക്കുന്ന ചായങ്ങൾ കൊണ്ടുവേണം യവനിക തയ്യാറാക്കാൻ. കൂടുതൽ തിളങ്ങുന്ന വർണ്ണങ്ങൾ നടന്മാരെ വിഴുങ്ങിക്കളയാതിരിക്കാനും ശ്രദ്ധിയ്ക്കേണ്ടതാണ്. യവനികയിലെ ചിത്രമാകട്ടെ, നാടകത്തിലെ ഓരോ രംഗങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലമായിരിക്കണം. ചിത്രകാരൻ നാടകത്തിന്റെ വിഷയം വളരെ വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തയ്യാറാക്കപ്പെടുന്ന ഒരു യവനിക, ഒരു വലിയ ജാലകത്തിന്റെ പ്രതീതിയായിരിക്കണം കാണികളിൽ ജനിപ്പിക്കുന്നത്. ആ ജാലകത്തിൽക്കൂടി കാണുന്നതോ യഥാർത്ഥത്തിൽ നടക്കുന്ന ഒരു സംഭവവും. യഥാർത്ഥമാണെന്ന മതിഭ്രമമുണ്ടാകുവാനാണ് നിഷ്കർഷയായി രംഗം സജ്ജീകരിയ്ക്കുന്നത്. വെറും അലങ്കാരത്തിനു വേണ്ടിയല്ല. ഈ വിശേഷഗുണങ്ങൾ എല്ലാം തികയുന്ന യവനികകൾ സൃഷ്ടിയ്ക്കാൻ സാമ്പത്തികമായോ കലാപരമായോ ഉള്ള കഴിവുകേടുണ്ടെന്ന് വന്നാൽ ചിത്രമുള്ള യവനികകൾ കൂടാതെതന്നെ അഭിനയം നടത്തേണ്ടതാണ്. രംഗസംവിധാനം യാഥാർത്ഥ്യബോധമുണ്ടാക്കിയില്ലെങ്കിൽ വേണ്ടില്ല, സംഭാഷണംകൊണ്ടും അഭിനയംകൊണ്ടും സൃഷ്ടിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെ നശിപ്പിക്കാതിരിയ്ക്കുകയെങ്കിലും വേണം. ഉത്തമമായ യവനികൾ ഇല്ലാതെവന്നാൽ വർണ്ണമുള്ള തിരശ്ശീലകൾ മാത്രം ഉപയോഗിച്ചാൽ മതിയാകുന്നതാണ്. ഇന്നത്തെ പതിവനുസരിച്ച്, നാടകം ആരംഭി

യ്ക്കുമ്പോൾ നാം കണികാണുന്നത് നടന്മാരുടെ പാദം തൊട്ട് മുകളിലേയ്ക്കാണ്. ഇതിനുപകരം, മദ്ധ്യത്തിൽ വിഭജിച്ച് ഇരുവശങ്ങളിലേയ്ക്കും വലിച്ചുമാററാവുന്ന ഒരു മറയാണുപയോഗിക്കേണ്ടത്. ഈ മറ കട്ടിയുള്ള തുണികൊണ്ടുണ്ടാക്കുകയും, അടിഭാഗത്ത് ഘനമുള്ള എന്തെങ്കിലും ഘടിപ്പിയ്ക്കുകയും ചെയ്യണം. നിറം കറുപ്പോ, ബ്രൗണോ, നീലയോ ആകാം, ഏതായിരുന്നാലും അതിൽക്കൂടി വെളിച്ചം കടന്നുപോകരുതെന്ന് നിർബ്ബന്ധമുണ്ട്. എല്ലാ രംഗങ്ങളും അവസാനിയ്ക്കുമ്പോൾ ഈ കർട്ടനായിരിക്കും താഴ്ത്തുന്നത്. അതിൽ യാതൊരു ചിത്രവും ഉണ്ടായിരുന്നുകൂടാ. ചിത്രമുള്ള കർട്ടനൊന്നും വലിച്ചുപോകുന്നത് സദസ്യർ കാണരുതെന്നും ഓർമ്മിച്ചിരിയ്ക്കണം. അതുപോലെ പുറങ്ങുകയറുന്ന തൂണുകളും മരങ്ങളും യഥാർത്ഥമാണെന്ന് വിശ്വസിക്കാൻ പ്രയാസമാണ്.

രംഗസംവിധാനത്തിന്റെ വിജയത്തിൽ ദീപങ്ങൾക്കും ഒരു പ്രധാന പങ്കുണ്ട്. മൂന്നു തരത്തിലാണ് ദീപങ്ങൾ രംഗത്ത് പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒന്ന്, രംഗവേദിയുടെ മുമ്പിൽ നിരത്തിവച്ചിരിക്കുന്ന ഫുട്ട്ലൈററുകൾ. ഇവ എണ്ണം കൂടിയും ശക്തി കുറഞ്ഞും ഇരിക്കുന്നതാണ് നല്ലത്. വളരെയധികം ശക്തിയുള്ള വിളക്കുകളായാൽ നടന്റെ കണ്ണഞ്ചിപ്പോകാൻ എളുപ്പമുണ്ട്. ഇവയെല്ലാററിനുംകൂടി ഒരു നീണ്ട റിഫ്ളെക്ററർ ഉപയോഗിച്ചാൽ, ഉള്ള പ്രകാശം

മുഴുവനും എല്ലായിടത്തും നിരപ്പായി ലഭിയ്ക്കും. രണ്ടാമത്തു്, മുകളിൽ തൂക്കിയിടുന്ന വിളക്കുകളാണു്. ഇവ വളരെ ശക്തിയുള്ളവയായിരിക്കും. രംഗത്തിന്റെ പുറകിൽ വേണ്ടത്ര പ്രകാശം ലഭിക്കത്തക്കരീതിയിൽ കുറെ വിളക്കുകൾ പുറകോട്ടു മാററിയും ഘടിപ്പിക്കേണ്ടതാണു്. വേദിയുടെ ഇരുവശങ്ങളിൽ നിന്നു് അകത്തേയ്ക്കു് പ്രയോഗിയ്ക്കുന്നവയാണു് മൂന്നാമത്തേതു്. ഇവ ഏററവും ശക്തികൂടിയതും പ്രത്യേകം ഓരോ സ്ഥാനത്തു് കേന്ദ്രീകരിക്കത്തക്കവയും ആയിരിക്കണം. ആവശ്യമെന്നു വന്നാൽ ഒരുവശത്തുള്ള ഒററ വിളക്കുകൊണ്ടുമാത്രം രംഗം പ്രകാശിക്കത്തക്ക രീതിയിൽ വേണം ഇവ സജ്ജമാക്കാൻ. ഒരു വാതിലിൽക്കൂടിയോ ജനലിൽക്കൂടിയോ ലഭിയ്ക്കുന്ന വെളിച്ചത്തിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ കാണിയ്ക്കേണ്ടി വരികയാണെങ്കിൽ അതിനു് ഈ മാർഗ്ഗമാണു് അംഗീകരിക്കേണ്ടതു്. പുറകിലുള്ള യവനികയിൽ ഒരു നടന്റെ നിഴൽ കാണിയ്ക്കണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതിനു് ഈ ദീപങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാം. പകൽസമയത്തു് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ കാണിയ്ക്കുമ്പോൾ രംഗത്തു് നിഴൽ വീഴാതിരിയ്ക്കുവാൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണു്. പകൽ സമയത്തു് മുറികൾക്കുള്ളിൽ നിഴലുകൾ ഉണ്ടാകാറില്ലല്ലോ. പോരെങ്കിൽ ചിലപ്പോൾ ഈ നിഴലുകൾ നടന്റെ ഭാവഭേദങ്ങൾ കാണുന്നതിനു് തടസ്സമായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. ആകാശത്തിൽ നിഴൽ വീഴുന്ന രംഗങ്ങളും ധാരാളമായി കാണാറുണ്ടു്. ഈ മൂന്നുതരം വിളി

ളക്കുകൾക്കും സ്വിച്ചുകൾ പ്രത്യേകം പ്രത്യേകമായിരുന്നാൽ നന്ന്. വൈദ്യുതദീപങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ ഫ്ളൂറസെൻറ്, മെർക്കുറി, മുതലായവ ഉപയോഗിച്ചുകൂടാ. ഈ ദീപങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ നടന്മാർക്ക് പ്രേതങ്ങളുടെ പ്രതീതിയുണ്ടാക്കിയെന്നും വരാം. പ്രകാശത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ വർണ്ണഭ്രമമാണ് പല രംഗസംവിധാനവും തകർത്തുകളയുന്നത്. അപൂർവ്വം ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ വർണ്ണമുള്ള പ്രകാശം സ്വാഗതാർഹമാണ്. പക്ഷെ യാതൊരു പ്രസക്തിയും ഔചിത്യവും ഇല്ലാതെ ചുവപ്പും നീലയും പച്ചയും മററും ഒരുമിച്ചോ അല്ലെങ്കിൽ പത്തു സെക്കണ്ടു ഇടവിട്ടോ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതു കാണുമ്പോൾ വെളിച്ചത്തിന് നിറംകൊടുക്കുന്നസമ്പ്രദായം കണ്ടുപിടിച്ചവനെ ശപിച്ചുപോകാറുണ്ടു്. ഓരോ നിറവും മറെറാന്നിനോടു ചേരുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന ഫലം പലപ്പോഴും നമ്മുടെ പ്രതീക്ഷകൾക്കു വിരുദ്ധമായിരിക്കും. ഉദാഹരണമായി, പച്ചനിറത്തിലുള്ള വേഷവുമായി പ്രവേശിക്കുന്ന നടന്റെ നേരെ ചുവന്ന വെളിച്ചം അടിച്ചാൽ വേഷം ആകെ കറുപ്പുനിറമായിത്തീരും; ഉല്ലാസകരമായ അന്തരീക്ഷം ശോകമൂകമായിത്തീരുന്നതും കാണാം. മഞ്ഞനിറത്തിലുള്ള പ്രകാശത്തിൽ നീലനിറത്തിലുള്ള വസ്തുക്കൾ കറുത്തതായിത്തീരും; മറിച്ചും. അതുകൊണ്ടു്. രംഗത്തു കാണുന്ന വിവിധവസ്തുക്കളുടെ നിറങ്ങൾക്കു അനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ വെളിച്ചം കൊടുക്കാൻ ശാസ്ത്രീയമായ കഴിവുള്ള ഒരാൾ മാത്രമേ നിറമുള്ള വെളിച്ചം

പ്രയോഗിക്കാവൂ. വിദഗ്ദ്ധന്മാരില്ലെങ്കിൽ നിറമുള്ള പ്രകാശം വേണ്ടെന്നുവയ്ക്കുകയാണു് നല്ലതു്. സമർത്ഥമായ ദീപസജ്ജീകരണംകൊണ്ടു് രംഗത്തിൽ വിദൂരതയെപ്പററിയുള്ള ബോധവും ജനിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നതാണു്. നൃത്തങ്ങളിലും മററു ചലനാത്മകമായ രംഗങ്ങളിലും നടന്റെ മുഖത്തു മാത്രം പ്രകാശം കേന്ദ്രീകരിയ്ക്കുന്നതു കൊള്ളാം. പക്ഷേ പ്രകാശം വിറച്ചു വിറച്ചു് കാഴ്ചയ്ക്കു് അസുഖമുണ്ടാക്കാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുകയും വേണം. ഏതു തരത്തിലായാലും, രംഗത്തു് വെളിച്ചം കൊടുക്കുന്ന ഒരു വിളക്കും സദസ്യർ കാണരുതെന്നതു് അതിപ്രധാനമാണു്. രംഗത്തെ വെളിച്ചത്തോടു് വളരെ ബന്ധപ്പെട്ടതാണു് സദസ്സിലെ പ്രകാശവും. രംഗത്തുള്ളതിനേക്കാൾ ശക്തി കൂടിയ വിളക്കുകൾ ഹാളിൽ ഉപയോഗിച്ചാൽ രംഗം ഇരുണ്ടുപോകുന്നതായി തോന്നും. ഹാളിൽ കഴിയുന്നത്ര ഇരുട്ടാണുണ്ടായിരിക്കേണ്ടതു്.

പ്രത്യേകരംഗങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനും ചില മാർഗ്ഗങ്ങളുണ്ടു്. അഗ്നി, മഴ മുതലായവ രംഗത്തു കാണിക്കാം. അതിനെല്ലാം വളരെ വിലപിടിച്ച ഉപകരണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നു മാത്രം. കൊടുങ്കാററുകളും മേഘഗർജ്ജനവും കാണിക്കാൻ വിഷമമില്ല. നീല, പച്ച മുതലായ ചില നിറങ്ങൾ ചന്ദ്രികയുടെ പ്രതീതി ഉണ്ടാക്കാൻ ഉതകുന്നവയാണു്. ഹാംലെററിലേതുപോലെ

സംസാരിക്കുന്ന പ്രേതങ്ങളെ രംഗത്തു വരുത്തുവാൻ പ്രയാസമുണ്ട്. ഒരു അസ്ഥിപഞ്ജരം മാത്രം മതിയെങ്കിൽ അതിനു മാർഗ്ഗമുണ്ട്. ദേഹത്തു മുഴുവനും കറുത്തോച്ച് അലൂമിനിയം ചായംകൊണ്ട് അസ്ഥികളും വരച്ച് സാവധാനം രംഗത്തു പ്രവേശിച്ചാൽ ഒരു ഭീകരമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും. ആ രംഗത്ത് വയലറ്റ്പ്രകാശം കൂടി കൊടുത്താൽ അതു കുറേക്കൂടി ഭയങ്കരമാകുന്നതാണ്. ഇങ്ങിനെ പലതും രംഗത്ത് കൊണ്ടുവരാൻ കഴിയുമെങ്കിലും, സാധാരണ നാടകങ്ങൾക്ക് അതൊന്നും ആവശ്യമില്ല. പന്തം, പടക്കം മുതലായവ രംഗത്തുപയോഗിക്കുമ്പോൾ പ്രത്യേകം സൂക്ഷിക്കേണ്ടതാണ്.

രംഗസംവിധാനത്തിൽ പ്രഥമപരിഗണന അർഹിയ്ക്കുന്ന ഒന്നാണ് "ഗ്രീൻറൂം"—അഥവാ വേഷം കെട്ടാനുള്ള സ്ഥലം. നടന്മാർക്ക് സൗകര്യമായി അവരുടെ മുഖം മിനുക്കലും വേഷമണിയലും നടത്താനുള്ള സജ്ജീകരണങ്ങൾ ചെയ്യുകയാണ് നാടകാഭിനയത്തിന്റെ വിജയത്തിനുള്ള ആദ്യത്തെ ഉപാധി. സാധാരണയായി ഏതെങ്കിലും ഒരു കോണിൽ നിന്ന് ഒരു തരത്തിൽ വേഷമണിയുകയാണ് പതിവ്. അതിന്റെ ഫലമായി നടന്മാർ പലപ്പോഴും അവരുടെ വേഷത്തിൽ വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധ ചെലുത്താതിരിക്കുന്നുണ്ട്.

"ഗ്രീൻറൂം" നാടകവേദിയുടെ അതിപ്രധാനമായ ഒരു ഘടകമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയില്ലെങ്കിൽ നിഷ്കർഷയായ വേഷവിധാനം അസാധ്യമായിത്തീരും. നടന് തന്റെ അഭിനയത്തിലായിരിക്കും ശ്രദ്ധ. അതിനിടയിൽ മററു കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ടിവരികയും സൗകര്യങ്ങളില്ലാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതു് അവന്റെ അഭിനയത്തെത്തന്നെ സാരമായി ബാധിക്കും. ഗ്രീൻറൂം രംഗവേദിയുടെ ഒരു പ്രധാനഘടകമാണെന്ന് മനസ്സിലായിക്കഴിഞ്ഞാൽ മാത്രമേ കാര്യക്ഷമമായ നാടകാഭിനയം സാദ്ധ്യമാവൂ.

ഡയറക്ററർ

നാടകം ഏററവും ജനകീയമായ ഒരു കലയാണ്. വളരെയാളുകൾ അതു് കുറേസമയം കണ്ടു രസിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു സംഘം ആളുകളുടെ സംയുക്തപ്രവർത്തനമാണ് നാടകാഭിനയം. ഇതൊക്കെ ശരിയാണെങ്കിലും നാടകം നടന്നുകൊണ്ടിരിയ്ക്കുന്നതിനിടയിൽ ഡെമോക്രസി അപ്രത്യക്ഷമാകും. ഒരാൾ എഴുതിയ ഒരു നാടകം ഒരു സംഘം ആളുകൾ ചേർന്നഭിനയിക്കുമ്പോൾ അവിടെ ഒരു പ്രത്യേകതരം കേന്ദ്രീകരണം ആവശ്യമായിത്തീരുന്നു. നാടകകർത്താവ് വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന ഒരു ആശയമാണ് അവിടെ പ്രകടിപ്പിക്കേണ്ടതു്. പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതു് മററു കുറെ ആളുകളുമാണ്. ഇതെല്ലാം കണ്ടു രസിക്കാനുള്ളതു് ഇനിയും വേറെ ചിലരും. ഇവരെയെല്ലാം കൂട്ടിച്ചേർക്കുക (ആശയപരമായി) എന്നതാണ് പ്രധാനമായി നടക്കേണ്ട കാര്യം. നാടകം വായിച്ച്, പഠിച്ച്, അതിനെപ്പററി ചിന്തിച്ച്, നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം വ്യക്തമായി ഗ്രഹിച്ച് അതു് നാട്യസംഘത്തിന് പകർന്നുകൊടുക്കുവാനുള്ള ചുമതല ഒരാൾ വഹിച്ചേ തീരൂ. നടന്മാർ നാടകംവായിക്കയും പഠിക്കയും ചെയ്യുന്നതു് ആവശ്യമാണ്. അവരും നാടകം മനസ്സിലാക്കാൻ പരിശ്രമിക്കും. പക്ഷെ അതുകൊണ്ടുമാത്ര

മായില്ല. അവർക്കുതന്നെ ഭിന്നാഭിപ്രായങ്ങൾ ഉണ്ടായി യെന്നു വരാം. മനസ്സിലാകാത്തവരെ മനസ്സിലാക്കുവാനും ഭിന്നാഭിപ്രായക്കാരെ യോജിപ്പിക്കുവാനും ഒരാൾ ഉണ്ടാകണം. ആ ചുമതലക്കാരനാണ് ഡയറക്ററർ. മററുള്ളവർക്ക് അഭിപ്രായം പറഞ്ഞുകൂടെന്നല്ല. അന്ത്യതീരുമാനം എപ്പോഴും ഡയറക്ററുടേതായിരിക്കും എന്നു മാത്രം. ഡയറക്റററാണെന്നതുകൊണ്ട് അയാൾക്ക് ലഭിയ്ക്കുന്ന ഒരു പ്രത്യേക അവകാശമല്ല ഇതു്. നേരെമറിച്ച് നാടകത്തെപ്പററിയും, അഭിനയത്തെപ്പററിയും ഏററവും ശരിയായ അറിവുള്ളയാൾ ഡയറക്റററാവുകയാണ് ചെയ്യേണ്ടതു്. (ഗ്രന്ഥകർത്താവു് പലപ്പോഴും ഡയറക്റററാകാറുണ്ടെങ്കിലും നാട്യകലയെപ്പററി ജ്ഞാനമില്ലാത്ത നാടകകൃത്തുകൾ ഡയറക്റു് ചെയ്യുന്നതു് ബുദ്ധിയായിരിക്കയില്ല) ഡയറക്ററർ നടന്മാരെ നാടകത്തിൻെറ അടിസ്ഥാനാശയം മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുകമാത്രമല്ല ചെയ്യുന്നതു്. നടന്മാരേയും സദസ്സിനേയും യോജിപ്പിക്കുന്നതും അയാളുടെ പണിയാണ്. അഥവാ നാടകത്തിൻെറ ആശയം കാണികൾക്കു് മനസ്സിലാകത്തക്കവണ്ണം നടന്മാരെക്കൊണ്ടു് പ്രകടിപ്പിക്കയെന്ന ജോലി. ഈ ജോലിയാണ് അയാൾ റിഹേഴ്സലിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നതു്. ഇവിടെയും അയാളാണ് അവസാനതീരുമാനമെടുക്കാൻ അധികാരമുള്ളയാൾ.

പരിശീലനമെല്ലാംകഴിഞ്ഞു് അഭിനയത്തിൻെറ സമയത്താണ് ഡയറക്ററർ സർവ്വാധിപതിയായി

ത്തീരുന്നത്. ആ രണ്ടുമണിക്കൂർ സമയത്തേക്ക് മററാരുടെയും അഭിപ്രായത്തിനു അയാൾ വിലവെച്ചില്ലെന്നു വരും. ഇത്രയധികം തലവേദനയുണ്ടാക്കുന്ന മററൊരു ജോലിയുണ്ടെന്ന് തോന്നുന്നില്ല. അയാളുടെ അധികാരത്തിൻെറ ശക്തിമുഴുവനും ഉത്തരവാദത്തിൻെറ ഭാരമാണ്. (അഭിനയത്തിനും, നടന്മാരുടെ അച്ചടക്കത്തിനും, രംഗസംവിധാനത്തിനും, എന്നുവേണ്ട രംഗവേദിയിലുള്ള സകലതിനും അയാളാണുത്തരവാദി.) ഒരുവശത്ത് അയാൾ ഒരു നടൻെറ സംശയം തീർക്കേണ്ടിയിരിക്കും. മറുവശത്ത് നടന്മാർക്കുള്ള ലഘുഭക്ഷണംപരിശോധിക്കേണ്ടതും അയാൾതന്നെ. രംഗത്തിൽ എന്തെങ്കിലും കുഴപ്പമുണ്ടായാൽ അയാളാണതിന്ന് സമാധാനം പറയേണ്ടത്. ചുരുങ്ങിയ ഒരു സമയത്തിനിടയിൽ ഇത്രയധികം കാര്യങ്ങൾ ചെയ്തുതീർക്കേണ്ട ഒരു വ്യക്തിക്കു, അവിടെ ആജ്ഞകൾ കൊടുക്കുവാനുള്ള അവകാശമില്ലെങ്കിൽ കാര്യക്ഷമത കുറയും.

ഡയറക്ററുടെ ചുമതലകൾ എല്ലാം അയാൾക്ക് ശത്രുക്കളെസമ്പാദിച്ചു കൊടുക്കുന്നവയാണ്. അനാവശ്യമായി സ്റ്റേജിനകത്ത് കടന്നുകൂടി അസൗകര്യം സൃഷ്ടിയ്ക്കുന്നവരെ അയാൾ പുറത്താക്കണം. യവനികയ്ക്കിടയിലൂടെ ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്നവരെയും സംസാരിച്ച് ശബ്ദമുണ്ടാക്കുന്നവരെയും അയാൾതന്നെയാണ് തടയേണ്ടത്. അഭിനയത്തിനിടയിൽ വേണ്ടിവന്നേക്കാവുന്ന നൂറുകൂട്ടം സാധനങ്ങൾ അവിടെ

എത്തിക്കേണ്ടതും അയാളുടെ ചുമതലയിലെ ഒരിനമാണ്. അതിനിടയിൽ അണിയറയുടെ കാര്യവും ഉണ്ട്. വേഷവിധാനവും മററും നടത്തിയ്ക്കുന്നതിനു പുറമേ അണിയറയിലെ പെരുമാററത്തെ സംബന്ധിച്ചും അയാൾക്ക് പ്രശ്നങ്ങളുണ്ട്. അണിയറയിലെ അന്തരീക്ഷം വളരെ സ്ഫോടകമായ ഒന്നാണ്. കലാസമിതികളിലെ അംഗങ്ങളുടെ പെരുമാററത്തിൻെറ ഭംഗിക്കുറവുകൊണ്ട് ലോകപ്രസിദ്ധമായ സ്ഥാപനങ്ങൾപോലും കേരളത്തിൽ തകർന്നുപോയിട്ടുണ്ട്. അങ്ങിനെയുള്ള സന്ദർഭങ്ങൾ ഏററവും അധികം ഉണ്ടാകുന്നതു് അണിയറയിൽ വച്ചാണ്. ഇങ്ങനെ നിരവധി പ്രശ്നങ്ങളുടെനടുവിൽ കിടന്ന് നട്ടംതിരിയുന്ന ഡയറക്ററർ വഹിക്കുന്നഭാരം വലിയതാണ്. നാടകാഭിനയത്തിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും പ്രദർശനത്തിൻെറ സമയത്തു്, അയാളെ സർവ്വാധിപതിയായി അവരോധിയ്ക്കുക മാത്രമേ നിർവ്വാഹമുള്ളു. പ്രദർശനത്തിൻെറ സകല വശങ്ങളെയും സമപ്രാധാന്യത്തോടെ കാണുകയും മനസ്സിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഏകവ്യക്തി അയാളാണ്. അവ എല്ലാം വിജയകരമായി നടത്തുവാനുള്ള ചുമതലയും അയാളുടെതാണ്. അതുകൊണ്ട്, അയാൾക്കുതന്നെയായിരിക്കണം സർവ്വാധികാരവും. അയാളെ നിഷേധിക്കാനുള്ള അവകാശം മുമ്പായിരുന്നു; അയാളെ ആസ്ഥാനത്തിരുത്തുന്നതിന് മുമ്പ്.

കാഴ്ചക്കാർ

രാഷ്ട്രീയനേതാക്കന്മാരെന്തുതന്നെ പറഞ്ഞാലും, കലയ്ക്കു് ഒരു സാമൂഹ്യ ലക്ഷ്യമുണ്ടെന്നുള്ളതു് ജനസാമാന്യം സമ്മതിക്കുന്ന വസ്തുതയല്ല. ഈ അഭിപ്രായം പൊതുജനവിദ്വേഷമാണെന്നോ പിന്തിരിപ്പത്തമാണെന്നോ മുദ്രയടിച്ചു തള്ളിയതുകൊണ്ടു് കാര്യമായില്ല. വിപ്ലവകാരിയായാലും സാമൂഹ്യ പരിഷ്കർത്താവായാലും ഒരുവൻ തന്റെ ചുററിലുമുള്ള സമുദായത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ മാനസിക നിലവാരം മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. ജനസാമാന്യത്തിനു് പൊതുവേ എന്തെങ്കിലും ഒരു കുറവുണ്ടെന്നു് പറയുന്നതു് ഒരു പിന്തിരിപ്പൻ ആശയമല്ല, അതു് ജനങ്ങളെ അവഹേളിക്കുകയുമല്ല. സമുദായത്തിനു് സാംസ്കാരികമായി ഉയരേണ്ട ആവശ്യമില്ലെന്നുവന്നാൽ പുരോഗമനംതന്നെ അനാവശ്യമായിത്തീരും. പരിവർത്തനം നിരർത്ഥകവും. ഇന്നത്തെ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയുടെയും പരമ്പരാഗതമായ ഇതരഘടകങ്ങളുടെയും ഫലമായി സമുദായത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക നിലവാരം ഏററവും അധഃപതിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നതാണു് സത്യം. ഭൂരിപക്ഷത്തിനും ഭക്ഷണത്തിനു് മാർഗ്ഗമില്ലാത്ത ഒരു വ്യവസ്ഥിതിയിൽ അവർ കലാസ്വാദനം നടത്തുന്നില്ലെ

കിൽ അതിലൽഭുതമില്ല. ഇരമ്പേടുന്ന ബഹളത്തിനിട യിൽ കലയെ മറന്നുപോകുന്നതു് അവരുടെ ഉത്തരവാദിത്വമല്ല. ഇന്നു് സാധാരണക്കാരൻ നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ശത്രുവായിത്തീരാൻ പ്രത്യേകകാരണമുണ്ടു്. ഉയർന്ന വർഗ്ഗക്കാർ കലയെ ഒരു കുത്തകയായി ഗണിക്കുന്നുവെന്നതു പോകട്ടെ. സാധാരണക്കാരൻ തന്റെ ജീവിത സമരത്തിനിടയിൽ അപൂർവ്വമായി ലഭിക്കുന്ന അവസരങ്ങൾ ഉല്ലാസത്തിനുവേണ്ടി ചെലവാക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. നാടകംപോലെ കൂടുതൽ ബുദ്ധിപരമായ കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുവാനോ രസിക്കുവാനോ അവനു കഴിവില്ല. അവനെ ആരും അതിലേക്കു് ക്ഷണിച്ചിട്ടില്ല. മദ്യവും മററു ചിലതുമാണു് ഇന്നവനു് രസം കൊടുക്കുന്നതു്. അവയോടു് ഏററവും അടുത്തു നിൽക്കുന്ന പ്രകടനങ്ങളേ അവനെ രസിപ്പിക്കുന്നുള്ളു. ഉത്സവത്തിനോ സർക്കസ്സിനോ പോകുന്നതിന്റെ ലക്ഷ്യംതന്നെയാണു് നാടകത്തിനും അവൻ കാണുന്നതു്—ഒരു വക മേളം. ശബ്ദകോലാഹലം നിറഞ്ഞ കുറെ പാട്ടും, മെലോഡ്രാമായും, കൃത്രിമസ്ത്രീസൗന്ദര്യവും, ഇവയാണു് അവൻ ഇന്നൊരു നാടകത്തിൽ നിന്നു് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതു്. ഇവയെല്ലാം വേണ്ടുവോളം വിളമ്പിക്കൊടുക്കുന്ന നാടകങ്ങളെ അവൻ അംഗീകരിക്കും. വേലക്കാരൻ സെമിന്ദാരുടെ മകളെ കല്യാണം കഴിക്കുന്ന കഥയാണവനിഷ്ടം. സംഘട്ടനപരമായ കഥയും, കഥയുടെ സ്വാഭാവികതയും, പാത്രസൃഷ്ടി

യും, അഭിനയവും ഒന്നും അവന്റെ മനസ്സിലാകുന്നില്ല. ഉണർത്തുകയും ചിന്തിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതു് കലയുടെ ലക്ഷ്യമായി അവന്നു് തോന്നിയിട്ടില്ല. നാടകമാണെങ്കിൽ കാഴ്ചക്കാരുടെ ഉള്ളഴിഞ്ഞ സഹകരണമില്ലാതെ വിജയിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒരു കലയാണു്. സാമ്പത്തികമായിട്ടും, കലാപരമായിട്ടും അതങ്ങിനെയാണു്.

സാധാരണക്കാരന്റെ മനസ്സിനെ ആകർഷിക്കുന്ന നാടകങ്ങൾ രചിക്കേണ്ടതാണെന്നു പറയുന്നതു് ശരിയാണു്. യാതൊരു സാങ്കേതിക ജ്ഞാനവും കൂടാതെതന്നെ നാടകം രസിക്കുവാനും കഴിയും. അവന്റെ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന കഥകൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചാൽ ഏതു പാമരനും അതിന്റെ ആത്മാവിലേക്കു് പ്രവേശിക്കുമെന്നു പറയുന്നതിലും കുറെ വാസ്തവമുണ്ടു്. പക്ഷെ നമ്മുടെയിടയിൽ കാളിദാസന്മാർ ഇല്ലാതിരിക്കുന്നോടത്തോളംകാലം നാടകം സാവധാനത്തിലേ വളരുകയുള്ളു. അത്ര ഉത്തമമായ നാടകങ്ങൾ രചിക്കാൻമാത്രം നമ്മുടെ കലാകാരന്മാർ വളൎന്നിട്ടില്ല. (നാടകം നന്നായി അഭിനയിക്കപ്പെടുകയും ആസ്വദിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രമേ നാടകസാഹിത്യവും വളരാനിടയുള്ളു.) നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഒരംശംമാത്രമായി പുരോഗമിക്കുകയില്ല. പരിപൂർണ്ണമല്ലാത്തനാടകങ്ങളെ കാഴ്ചക്കാർപരിച്ഛിക്കിരുന്നതിന്റെ ഫലം അർത്ഥഗർഭമായ നാടകങ്ങൾ എഴുതുന്ന പണിയിൽനിന്നു് സാഹിത്യകാരനെഓടിച്ചു

കളയുക എന്നതു മാത്രമായിരിക്കും. സാധാരണക്കാര ന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ എടുത്തുകാണിക്കുവാൻവേണ്ടി എഴു തപ്പെടുന്നനാകടങ്ങൾ, "മനസ്സിലാകുന്നില്ല, "എന്നുപ റഞ്ഞു് ഇന്നു് തള്ളിത്തകക്കുന്നതു് സാധാരണക്കാരൻത ന്നെയാണു്. പണമുള്ളവരെല്ലാം നല്ല കലാസ്വാദകരാ കണമെന്നില്ല. ചിലപ്രമാണികളുടെ നാട്ടിൽ നാടകംക ളിക്കാൻതന്നെ സാധ്യമല്ല. എങ്കിലും നാടകപ്രസ്ഥാന ത്തിൽ അവരെ അവഗണിക്കാം. സാധാരണക്കാര ന്റെ രക്ഷാധികാരമാണു് നാടകവേദിയുടെ ഭൗതിക സമ്പത്തു്. എന്നാൽ നിർഭാഗ്യമെന്നു പറയട്ടെ സാ ധാരണക്കാരന്റെ കലയെപ്പററിയുള്ള അടിസ്ഥാന ബോധംതന്നെ തെററാണു്. കലയെന്നു പറയുന്നതു് ഒരു വെറും ഒളിച്ചോട്ടമല്ലെന്നും, അതു് ഏകകാലത്തിൽ വിജ്ഞാനവും രസവും നൽകുന്ന ഒരുപാധിയാണെന്നും, അതു് മുഖ്യമായി അവന്റെ താൽപ്പര്യത്തിനുവേണ്ടി നിലകൊള്ളുന്നവെന്നും അവൻ മനസ്സിലാക്കിയേ തീ രൂ. പുരോഗമനപരമായ നാടകങ്ങൾ ഇന്നു് നിലനി ത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതു് ഇടത്തരക്കാരും ചിന്താശീല ന്മാരുമാണു്. സാധാരണക്കാരനാകട്ടെ ഇന്നു്, നല്ല നാട കങ്ങളെ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, പല പ്പോഴും കൂക്കുവിളിയും ബഹളവുംകൊണ്ടു് നാടകശാലെ ഒരു മദ്യശാലയാക്കി തീക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടു്. "നാട കക്കാർ" എന്ന വാക്കിനു് ഒരു അവജ്ഞാപരമായ അ ത്ഥംതന്നെ ഇന്നുണ്ടായിട്ടുണ്ടു്. നാടകപ്രസ്ഥാനത്തെ

പ്പററിയുള്ള മനോഭാവത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണിത്. ഈ ദുസ്ഥിതി അനേകം ഉത്തമ കലാകാരന്മാരെ രംഗവേദിയിൽനിന്ന് പിന്തിരിയാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. പിന്നെ അവശേഷിക്കുന്നതോ, പണത്തിനുവേണ്ടി എന്തുംചെയ്യാൻ മടിയില്ലാത്ത ഒരു വക്കാർമാത്രം. നാടകപ്രസ്ഥാനം അവരുടെ കുത്തകയായിത്തീരുകയും ചെയ്യും.

കലാകാരനും സാധാരണക്കാരനും പരസ്പരം സഹകരിക്കുന്നതിലാണ് നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഭാവി നിലനിൽക്കുന്നത്. സാധാരണക്കാരൻ കലാസ്വാദനത്തിലും, പെരുമാററ മര്യാദയിൽത്തന്നെയും ഉയർന്നാൽമാത്രമേ നാടകകല അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുകയുള്ളൂ. ഇതുണ്ടാകണമെങ്കിൽ ബോധപൂർവ്വമായ ഒരു പരിശ്രമം സാധാരണക്കാരൻതന്നെ നടത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇക്കാര്യത്തിൽ കുറെയൊക്കെപരിശ്രമങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും വളരെ വിജയിച്ചിട്ടില്ല. ചില രാഷ്ട്രീയനേതാക്കന്മാർ ഇക്കാര്യത്തിൽ ഒരു മഹാദ്രോഹം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തുറന്നടിച്ച് കുറെ മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്ന കലകളൊഴിച്ച് സകലതിനേയും അവർ നിഷേധിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ചെയ്യുവാൻ അനുയായികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിപ്രധാന പ്രശ്നങ്ങൾ അങ്ങിനെ പച്ചവെള്ളംപോലെ പറഞ്ഞുതീർക്കാവുന്നതല്ലെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കുന്നില്ല.

പ്രശ്നനാടകങ്ങളും ആശയനാടകങ്ങളും എപ്പോഴും കുറച്ചു് ശക്തമായിരിക്കും. സാമൂഹ്യ പരിവർത്തനത്തിന് സഹായിക്കുന്ന നാടകങ്ങൾ എല്ലാം ഇത്തരത്തിലുള്ളവയായതുകൊണ്ടു് അവയെ മനസ്സിലാക്കുവാനുള്ള ഒരു യത്നത്തിനാണു് അവരെ പ്രേരിപ്പിക്കേണ്ടതു്. അല്പമൊരു പരിശ്രമമുണ്ടെങ്കിൽ അതു് സാധിക്കുകയും ചെയ്യും. പൊതുവേ പറഞ്ഞാൽ കേരളത്തിലെ കാഴ്ചക്കാരുടെ കലാബോധം ഉയർന്നിട്ടുണ്ടെന്നു പറയാം. നിരന്തരമായ പരിശ്രമംകൊണ്ടു് അതിനിയും ഉയരും; ഉയർത്തുകയും വേണം.
